М.Л.ГАСПАРОВ · ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА



М. Л. ГАСПАРОВ

ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА



МЕТРИКА
РИТМИКА
РИФМА
СТРОФИКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

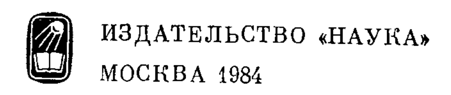
М. Л. ГАСПАРОВ



ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

МЕТРИКА
РИТМИКА
РИФМА
СТРОФИКА





ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1984

Книга представляет собой первую в научной литературе работу, прослеживающую развитие русского стихосложения от древнейших времен до наших дней. Шесть разделов работы посвящены шести периодам этой истории; в каждом разделе выделены основные аспекты строения стиха: «Метрика», «Ритмика», «Рифма» и «Строфика». Работа охватывает и систематизирует огромное количество фактов, в значительной части выявляемых и вводимых в научный оборот впервые; в приложении публикуются необходимые статистические данные.

Книга рассчитана на специалистов по теории поэтики и истории поэзии.

Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
Л. И. ТИМОФЕЕВ

$\frac{4603000000-289}{042(02)-84}$ 368.84.III

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение всякого предмета предполагает два подхода к нему: теоретический и исторический. Русский стих не раз был предметом теоретических исследований, многие из которых стали классическими. Но предметом связного исторического обозрения он не был ни разу. Ближе всего подходит к этой цели известная монография Л. И. Тимофеева «Очерки теории и истории русского стиха» (1958), но она ограничивается лишь узловыми проблемами и останавливает изложение на пушкинской эпохе. Более частные исследования накопили большой и интересный материал, но он до сих пор не подвергался обобщающему осмыслению, которого настоятельно требует и без которого много теряет.

Стихотворная форма произведения во всех своих специфических особенностях (метр, ритм, рифма, строфа) теснейшим образом связана с его содержанием. Но связь эта — не органическая, а историческая. Каждому писателю и каждому читателю знакомо чувство, что такой-то размер или строфа для данного стихотворения «подходит» или «не подходит». Но это бывает не потому, что эта форма «неестественна», а потому, что она «непривычна»: слишком редко употреблялась в данном жанре или в данной теме и слишком часто употреблялась в других, непохожих. Неверно считать, что все особенности стихотворной формы обусловлены содержанием каждого отдельного стихотворения и ничем иным. Если бы ямб «Руслана и Людмилы» был изобретен Пушкиным специально для этой поэмы, тогда бы мы могли прямо выводить особенности этого ямба из особенностей ее содержания. Но ямб, с которым имел дело Пушкин, сложился задолго до того, на другом материале и с другими установками; многие его особенности были для «Руслана» безразличны, многие другие были важны именно в силу связанных с ними содержательных ассоциаций,— ни в том, ни в другом случае эти особенности не могут быть выведены из содержания поэмы. Мало того, если мы, читая «Руслана», не будем учитывать эти содержательные ассоциации ее сти-

хотворной формы, наше представление о самом содержании поэмы уже будет в чем-то неполным и неверным.

Как складывались такие содержательные ассоциации — это и прослеживает история стиха. Складывание это — постепенное, напластовывающиеся смысловые связи каждой стихотворной формы — многозначные и разносторонние. Прослеживая их, мы всегда в конечном счете восходим к самым первым шагам русской письменной поэзии, и дальше — к ее народным и западноевропейским образцам, и дальше — к античным и доантичным образцам этих образцов. История русского стиха есть часть большой истории европейского и индоевропейского стиха, которая еще никем не написана; но оглядываться на нее приходилось в очень многих местах этой книги.

Эта книга — очерк истории русского стиха, а не истории русской поэзии. Здесь описывается создание арсенала поэтических средств, а не те войны, которые велись оружием из этого арсенала. Рядом с большими поэтами здесь приходится упоминать и множество небольших — тех, которые тоже внесли свой вклад в совершенствование или испытание этих стихотворных средств. Рядом с характеристикой общеупотребительных стихотворных форм каждой эпохи приходится говорить более подробно о формах новых и редких: это как бы передний край стихотворческих исканий, всегда важных для будущего. Многие из таких находок старых и новых поэтов так и остались экспериментами, но это не уменьшает их интереса: опыт вчерашнего дня всегда может пригодиться завтрашнему.

Огромный объем материала и малый объем книги требовали крайней сжатости изложения. Приходилось держаться стиля энциклопедической статьи: только свод достигнутых наукою результатов, без дискуссий и даже без ссылок. Лишь в приложение вынесены, во-первых, статистические данные (только самые общие), на которые опираются наши утверждения, и, во-вторых, краткий обзор научной литературы (далеко не полный), на которую мы должны были бы по многу раз ссылаться. Одни разделы стиховедения были изучены прежними исследователями очень хорошо, другие — недостаточно; одни положения опираются на массовое обследование материала, другие — лишь на выборочные наблюдения; в очень многих случаях предварительную разработку материала приходилось делать нам самим. Результаты ее отчасти вошли в нашу книгу «Современный русский стих» (М., Наука, 1974; там же определения основных стиховедческих понятий, которыми мы

пользуемся) и в отдельные статьи, отчасти еще не опубликованные. Как известно, многие теоретические проблемы русского стихосложения еще вызывают споры, нередко по ним нет единогласия даже между автором и ответственным редактором предлагаемого «Очерка»; мы старались, чтобы на отборе и освещении представленных здесь исторических фактов это отразилось как можно меньше.

Планом этой книги автор во многом обязан советам покойного академика В. М. Жирмунского; текст книги обсуждался на заседаниях Отдела комплексных теоретических проблем ИМЛИ им. А. М. Горького и в беседах со многими коллегами-стиховедами, особенно с В. Е. Холшевниковым, К. Д. Вишневским и С. И. Гиндиным. Всем им автор обязан глубочайшей благодарностью.

Вместо введения

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТИХА



Стих есть речь, в которой, кроме общеязыкового членения на предложения, части предложений, группы предложений и пр., присутствует еще и другое членение — на соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется «стихом». Границы этих отрезков общеобязательно заданы для всех читателей (слушателей) внеязыковыми средствами: в письменной поэзии — обычно графикой (разбивкой на строки), в устной — обычно напевом или близкой к напеву единообразной интонацией. При восприятии текста сознание учитывает объем отрезков и предчувствует их границы; подтверждение или неподтверждение этого предчувствия ощущается как художественный эффект.

Объем отрезков стихотворного текста может учитываться простейшим образом, или по числу слогов (силлабическое стихосложение), или по числу слов (тоническое стихосложение). В чистом виде они выступают сравнительно редко. Так как охватить сознанием сразу длинный ряд слогов трудно, то обычно длинные стихи (свыше 8 слогов) в силлабическом стихосложении разных языков разделялись на полустишия обязательными словоразделами — цезурами. А чтобы вернее предчувствовать границу стиха или полустишия, концы этих отрезков часто получали дополнительную урегулированность. Главным сигнальным местом была предпоследняя позиция: она становилась или сильным местом («женское окончание») и тогда заполнялась только долгими или ударными слогами, или слабым местом («мужское» или «дактилическое» окончание, обычно взаимозаменимые) и тогда заполнялась только краткими или безударными слогами. Обычно если окончание стиха бывало женское, то окончание предцезурного полустишия — мужское или дактилическое, и наоборот.

Древнейшее общеиндоевропейское стихосложение, по современным реконструкциям, было силлабическим. Но

в германских и славянских языках оно постепенно превратилось в тоническое, а в греческом и латинском — в квантитативное метрическое.

Для истории русского стиха важнее всего характеристика общеславянского народного стиха. По современным реконструкциям, он унаследовал от индоевропейского два основных типа размеров: короткий 8-сложный (с симметричной цезурой 4 + 4 или с асимметричной 5 + 3) и длинный 10-сложный (симметричный 5 + 5, асимметричный 4 + 6) или 12-сложный (4 + 4 + 4). Симметричные размеры преимущественно были песенными, асимметричные — речитативными, эпическими. Предпоследний слог 10-сложника (по крайней мере если на него падало ударение) обычно был долгим. 8-сложный стих такого строения лучше всего сохранился в чешской, польской и болгарской народной поэзии, 10-сложный — в сербохорватской. В русской народной поэзии общеславянский 10-сложный стих сильно деформировался: с падением кратких гласных ъ и ь разрушилась его равносложность, с утратой долгот женское окончание заменилось (обычно) дактилическим, и асимметричные ритмы («Как во славном / городе во Киеве», «Как во славном / да городе во Киеве») стали смешиваться с симметричными («Как во городе / да во Киеве», «Как во славном / было горо/де во Киеве»). В результате русский народный стих стал из силлабического тоническим (преимущественно — 3-иктным стихом с 1—3-сложными междуиктовыми интервалами, так называемым тактовиком). Таким мы его застаем в былинах, исторических песнях и духовных стихах.

В германских языках индоевропейский стих проделал, по-видимому, подобную же эволюцию, но подробности ее нам неясны. Германский стих мы застаем уже в чисто-тоническом виде. Преимущественными размерами были 4- и 3-ударные; так как их последовательность гораздо менее выделялась из естественной речи, чем последовательность равносложных отрезков в силлабике, то цельность стиха дополнительно подчеркивалась аллитерацией: в каждой строке по меньшей мере два слова должны были начинаться с одного и того же звука. В германском стихе так скреплялись полустишия 2 + 2-ударного стиха. Когда постепенно в германских языках грамматический строй стал меняться к бо́льшей аналитичности, стали чаще употребляться служебные частицы речи перед значимыми словами, стали хуже ощущаться аллитерирующие начала слов, и аллитерационный стих стал разрушаться; впрочем, попытки реставр-

рации его делались и много позже (в XIV в. Ленгленд и др., в XIX в. Вагнер).

В греческом, а за ним в латинском языке эволюция индоевропейского стиха была иная. Урегулированность окончания силлабического стиха стала постепенно распространяться не только на предпоследний слог, но и на предшествующие, и постепенно охватила весь стих. Такими «метризированными силлабическими» были размеры раннегреческой лирики: алкеев 11-сложник (×—◡—×/—◡◡—◡×), сапфический 11-сложник (—◡—×—◡◡—◡—×), анакреонтов 8-сложник (×◡—××◡—×) и др. (Знаком «—» обозначается долгий слог, «◡» — краткий слог, «×» — произвольно долгий или краткий слог.) Затем был сделан решающий, новаторский шаг: было принято, что долгий слог по продолжительности равен двум кратким и может ими заменяться (◡◡). Таким образом сложился классический античный стих, временной объем которого был постоянен, а слоговой колебался. Тремя наиболее употребительными размерами греко-латинской поэзии стали дактилический гексаметр (—◡◡—◡◡—◡◡—◡◡—◡◡—×), хореический тетраметр (◡◡◡◡◡×◡◡◡◡◡×/◡◡◡◡◡×◡◡◡◡×) и ямбический триметр (×◡◡◡◡◡×◡◡◡◡◡×◡◡◡◡◡): первый — в эпосе, второй и третий — в речитативной лирике и потом в драме. Гексаметр и триметр имели асимметричную цезуру, рассекавшую одну из средних стоп так, чтобы одно полустишие имело нисходящий (—◡...), а другое восходящий (◡—...) ритм; тетраметр — симметричную цезуру, делившую стих на два тождественных полустишия. Это было существенно в дальнейшем: имитации триметра имитировали целый стих, а имитации тетраметра — часто лишь его полустишие (звучание которого к тому же контаминировалось со звучанием наиболее частой формы анакреонтова 8-сложника, ◡◡——◡—×). В приблизительной передаче средствами русского стиха неравносложный ритм этих размеров звучал так:

гексаметр (начало «Илиады», пер. Н. Гнедича с некоторыми изменениями [*]):

Mēnin aeīde, theā, / Pēlēiadeō Achilēos,
Oulomenēn, hē mўri' / Achaiois ālge' ethēken...

Гнев, богиня, воспой /Ахилла, Пелеева сына,
Грозный, который нанес / ахейцам несчетные бедства,
Многие души низверг / могучие славных героев

В мрачный Аид, и самих / простер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам / (совершалася Зевсова воля)...

триметр (начало «Облаков» Аристофана):

Ō Zeu basileu, to chrēma / tōn nȳktōn hoson
Aperāntōn; oudepoth' / hēmērā genēsetāi...

О Зевс-властелин, какая / ночь ужасная!
Конца ей нет. Когда же /утро засветится?
Давно уже я слышал, / как петух пропел,
А слуги дрыхнут. / Раньше бы так попробовали!
Война проклятая, / пропади ты пропадом,
Что из-за тебя и слуг нельзя нам выпороть...

тетраметр («Куркулион» Плавта, пер. С. Шервинского — Ф. Петровского [*]:

Date viām mihi gnōti ātque īgnōti, / dum ego heic opificiūm meum
Facio: fugite ōmneīs, ābite / ēt de viā decēdite...

Эй, знакомые, незнакомые, / прочь с дороги! Службу я
Справить должен — все бегите, / уходите прочь с пути,
Чтоб не сбил я вас головою, / локтем, грудью или ногой...

В таком виде античный квантитативный стих существовал более тысячи лет. Но к IV—V вв. н. э. в греческом и латинском языках произошли важные изменения: перестала ощущаться разница между долгими и краткими слогами, исчезла фонетическая база квантитативной метрики. Стихи прежнего склада из уважения к традиции продолжали писаться во множестве, однако лишь по книжной выучке; массовая поэтическая продукция должна была перейти на другую систему стихосложения.

Такою оказалась вновь силлабика: с потерей долгот стих стал ощущаться как последовательность однородных слогов с более или менее урегулированным положением ударения в окончании строк. Для полного перехода к силлабическому стиху нужно было сделать строки равносложными, т. е. отказаться от традиции замен долгого слога двумя краткими. В гексаметре это не удалось, его ритм больше играл неравносложностью, чем ритм других размеров; поэтому, несмотря на попытку Коммодиана создать неравносложный силлабический гексаметр (IV в.), этот размер так и не перешел из квантитативной метрики в силлабику. Это имело важные последствия: утратилась традиция единственного популярного античного размера на основе трехсложного ритма

(—◡◡), и поэтому во всей последующей европейской поэзии трехсложные размеры (дактиль, амфибрахий, анапест) остались второстепенными по сравнению с ямбом и хореем. Остальные квантитативные размеры сумели упроститься до равносложности и перешли в силлабику. Триметр превратился в 12-сложник 5ж + $7^{м}_{д}$ слогов (где м, ж, д — мужские, женские, дактилические окончания); тетраметр — в 15-сложник 8ж + $7^{м}_{д}$, рядом с которым уже в средние века развился укороченный (на 1 слог в конце каждого полустишия) 13-сложник $7^{м}_{д}$ + 6ж, так называемый вагантский стих; наконец, получивший популярность в позднеантичных христианских гимнах «ямбический диметр» (×—◡—×—◡×) — в 8-сложник $8^{м}_{д}$. Так сложились основные размеры латинской средневековой силлабики; в греческой средневековой силлабике из-за иного акцентологического строя греческого языка в тех же размерах развились другие окончания: в силлабическом (так называемом политическом) 12-сложнике — 5ж + 7ж, а в 15-сложнике— $8^{м}_{д}$ + 7ж. Во всех этих размерах тоническая упорядоченность не ограничивалась окончаниями полустиший и стихов, а постепенно распространялась и на предшествующую часть стиха: 8-сложник, 12-сложник и греческий 15-сложник приобретали (чем дальше, тем больше) подобие ямбического, а латинский 15-сложник и 13-сложник — хореического силлабо-тонического ритма. Наконец, еще одним новшеством на переходе от античного к средневековому стихосложению стало появление в латинской поэзии рифмы, сперва односложной, потом двусложной: это было средством подчеркнуть цельность стиха и компенсировать утрату стопного строения. В приблизительной русской передаче равносложный ритм латинских силлабических размеров звучал так:

8-сложник $8^{м}_{д}$ (гимн Амвросия IV в., еще без рифм):

Aeterne rerum conditor,
Noctem diemque qui regis...

Создатель мироздания,
Над днем и ночью правящий,
Время сменяя временем

Для облегченья нашего,—
Вот вестник утра песнь пропел,
Ночи глубокой бодрственник..

12-сложник 5ж + $7^{м}_{д}$ (моденская сторожевая песня IX в. с 1-сложной рифмой, пер. Б. И. Ярхо [*]):

O tu, qui servas /armis ista moeni*a*,
Noli dormire, / moneo, sed vigil*a* ...

О ты, хранящий / эти укреплени*я*!
Бодрствуй с оружьем / и не спи, молю теб*я*!
Покуда Гектор / Троей правил, бодрству*я*,
Ее обманом / не свергнула Греци*я*...

15-сложник 8ж + $7^{м}_{д}$ (гимн Фомы Аквинского, XIII в., с 2-сложной рифмой):

Pange, lingua, glori*osi* / Corporis myster*ium*,
Sanguinisque preti*osi* / Quem in mundi pret*ium*
Fructus ventris gener*osi* / Rex effudit gent*ium*...

Славь, язык, в хвалебном слове / Таинство телесное,
Излиянной оной крови / Цену полновесную,
Коей смертным бог в любови / Сень купил небесную...

13-сложник $7^{м}_{д}$ + 6ж (вагантская «Исповедь» Архипииты, XII в., с 2-сложной рифмой, пер. О. Румера [*]):

Meum est propositum / in taberna *mori*,
Ut sit vinum proximum / morientis *ori*...
Умереть в застолице / я хотел бы лежа,
Быть к вину поблизости / мне всего дороже;
Чтобы пелось ангелам / веселее тоже:
«Над усопшим пьяницей / смилостивись, боже!»

По образцу этой латинской силлабики складывается силлабика и в новых романских языках, заимствуя из нее все основные размеры. При этом, так как длинные безударные окончания слов в романских языках редуцируются, дактилические концы стихов и полустиший обычно укорачиваются в женские (или, реже, переакцентуируются в мужские), а женские — в мужские.

В итальянском стихе господствующим (с XII—XIII в.) становится 11-сложник с передвижной цезурой (11ж, с обязательным ударением или на 4, или на 6 слоге), развившийся из латинского 12-сложника (5 + 7), с рифмой. Это — размер «Божественной комедии» Данте и всей последующей итальянской классики; именно из Италии этот стих и его аналоги распространяются по остальной Европе. Звучание его таково:

11ж (Данте, «Ад», II, пер. С. Шевырева; мужские окончания внесены переводчиком):

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell' eterno dolore...

Мною входят в град скорбей безутешных,
Мною входят в мученья без конца,

Мною входят в обитель падших грешных:
Правда подвигла моего творца
Властию бога, вышней мощью знанья
И первою любовию Отца...

Во французском стихе древнейшим широкоупотребительным размером (XI—XII вв.) был 10-сложник 4 + 6 с ассонансом (созвучием последних ударных гласных) и с допустимым наращением в цезуре, точно так же развившийся из укоротившегося латинского 12-сложника 5 + 7; это речитативный эпический стих «Песни о Роланде» и пр. Когда речитативные кантилены уступили место рыцарским романам, то этот стих был вытеснен говорным 8-сложником с рифмой, развившимся из переакцентуированного латинского 8-сложника $8^{м}_{д}$; этот стих (известный еще с X в.) остался одним из основных во французской поэзии вплоть до новейшего времени. В позднее средневековье (XIV—XV вв.) этого «короткого» стиха стало уже недостаточно и рядом с ним появился «длинный» стих — опять 10-сложник 4 + 6, теперь уже не с ассонансом, а с рифмой (и без цезурных наращений), и заимствованный не непосредственно из латинского, а из более близкого итальянского (и провансальского) 11-сложного стиха. Наконец, в эпоху Ренессанса (со второй половины XVI в.) для новых жанров, не унаследованных от среневековья, а созданных по античному образцу, вошел в широкое употребление другой «длинный» стих — 12-сложник 6+6 («александрийский стих», известный еще с XII в.), оттеснивший 10-сложник и оставшийся рядом с 8-сложником одним из двух главных французских размеров до наших дней. Происхождение «александрийского» 12-сложника более спорно; но, судя по аналогиям в итальянском и испанском стихе, где аналогичный стих обычно имеет цезурные наращения (7ж/8д + 7ж), он образовался из удвоения того же латинского 8-сложника, но не переакцентуированного, а укороченного из 8д в 7ж и 6м. Вот звучание этих размеров:

10-сложник 4 + 6 с ассонансом («Песнь о Роланде», пер. Б. И. Ярхо):

Li empereres / se fait e balz e liez:
Cordres a prise / a les murs peceiez...

Был император / и весел и доволен,
Взял город Кордр, / разбил он стены в крохи
И башни все / стрелометами сбросил.
Его бойцы / добычи взяли вволю,
Злата, сребра, / дорогих узорочий...

8-сложник (начало «Романа о Розе», подлинник — с рифмами):

Maintes gens dient que en songes
N'a se fables non et mençonges...

Многие люди говорят,
Что сны — это обман и ложь;
Но бывают такие сны,
В которых нет ни капли лжи.
Что это несомненно так,
Лучше любого объяснит
Писатель именем Макроб:
Он не почитал сны за вздор
И сам описал один сон,
Который видел Сципион...

12-сложник 6 + 6, французский александрийский стих (искусственный пример Б. Томашевского):

Смеем ли мы еще / в замену былых бед
Лучших грядущих дней / встречать близкий рассвет?
Ты будешь ли, мой сын, / от несчастий избавлен
И тяжелой пятой / насилья не раздавлен?

Ср. 12-сложник с наращениями (итальянский александрийский стих, пример его же):

Еще ли мы не смеем, / преодолев гоненье,
Времен лучших и радостных / предвидеть просветленье?
Ужель, мой сын, ты будешь / от горьких нужд избавлен,
Злой и тяжкой пятою /насилья не раздавлен?

В испанском стихе древнейший стихотворный размер до сих пор не получил общепризнанной интерпретации: это стих «Песни о Сиде» (XII в.) из двух полустиший по 2—3 слова: он возник при встрече латинской силлабики с германской тоникой, занесенной в Испанию готами, и какой из этих двух принципов более строго (или хотя бы менее вольно) выдержан, сказать трудно. Этот размер рано вышел из употребления; с XIV в. в книжном стихе господствует так называемый verso del arte mayor (восходящий к одному из менее употребительных латинских размеров), а в народном — стих романсов, 15-сложник 8ж + 7 м с ассонансом, полустишия которого часто пишутся отдельными строчками; его образцом был латинский 15-сложник, почти не деформированный. Этот романсный стих сохранил популярность и в фольклоре и в литературе до новейшего времени. Рядом с ним в эпоху Ренессанса утверждается новый книжный стих, быстро вытеснивший средневековый: это — 11-сложник, заимствованный из Италии и близко повторяющий свой итальянский образец; он остался вторым основным размером испанского стихосложения. Пример звучания романсного

испанского стиха (романс о Ронсевальской битве, пер. Б. И. Ярхо):

Domingo era de Ramos, / La Pasion quieren dec*ir*,
Cuando moros y cristianos / Todos entran en la l*id*...

На вербное воскресенье, / только начали служ*и*ть,
Как мавры и христиане / на поле битвы сошл*и*сь.
Вот уж дрогнули французы, / вот спасаются он*и*.
О, как смело ободрял их / этот Ролдан-палад*и*н:
«Эй, назад, назад, французы! / Ударимте, как од*и*н...»

Во всех этих романских стихосложениях господствующим принципом остается силлабика. Силлабо-тонические тенденции — упорядоченное расположение ударений внутри строки — возникают здесь часто, особенно в итальянском и испанском стихе, но осознанным принципом не становятся ни разу. Романский стих слишком ясно ощущает себя наследником латинского, чтобы вносить в метрику учет ударений, в латинском стихе не учитывавшихся. Ощущение недостаточной метричности силлабики и попытки ее преодоления были обычным явлением; но попытки эти велись не по пути замены в стопах долгот ударениями, а по пути более или менее искусственного приписывания квантитативных долгот звукам новых языков. Такие опыты с квантитативной метрикой делались в XVI—XVII вв. едва ли не во всех европейских языках (ср. ниже § 6), но успеха не имели. Единственным ощутимым результатом этих имитаций античного стиха было «открытие» безрифменного, белого стиха: после средневековья, когда стихи были в ходу только рифмованные, Ренессанс вводит в употребление белый стих, преимущественно в драме (только французское стихосложение осталось сплошь рифмованным).

Создание европейской силлабо-тоники совершилось не в романском, а в германском стихосложении — немецком и английском. Здесь, как и в Испании при «Сиде», произошла встреча и борьба между романской силлабикой и германской тоникой, и она закончилась силлабо-тоническим компромиссом: выработкой стиха, в котором вместо античных квантитативных стоп (—◡,◡—) друг за другом следовали тонические стопы (◡́◡, ◡◡́). Строка 4-ст. ямба в таком стихе при строгом соблюдении ритма имела вид ◡◡́ ◡◡́ ◡◡́ ◡◡́, а при более вольном — ×× ◡× ◡× ◡× Но достигнуто это было не сразу, а по крайней мере с трех попыток.

Первыми силлабическими размерами, отразившимися в германской тонике, были латинские 15-сложник и 13-сложник. Германский слух, привыкший к 4- и 3-ударной тонике, легко уловил в этих размерах ту тенденцию к силлабо-тоническому ритму, которая ускользала от романского слуха, и воспроизвел ее в тонических ямбах (точнее, в двухсложниках с переменной анакрусой). В английской поэзии это были преимущественно (4 + 3)-ст. строки («Поэма нравственная», конец XII в. «Я есмь старше, чем я был один лишь год назад, / Я буду старше, чем я есмь, хоть этому не рад...»), в немецкой — (3 + 3)-ст. строки («Песнь о Нибелунгах», XIII в.: «Жила в земле бургундов дева юных лет, / Знатней и красивее ее не видел свет...»). Из книжных размеров эти формы быстро стали народными — основными размерами английских и немецких баллад; но при этом они утратили силлабо-тоническое равновесие, тоника пересилила силлабику, и из ямбов и хореев они превратились в дольники, стихи с переменными 1—2-сложными (а не постоянными 1-сложными) интервалами между сильными местами.

Вторым силлабическим размером, отразившимся в германской тонике, был французский силлабический 8-сложник рыцарских романов; при встрече с тоникой он превратился в силлабо-тонический 4-ст. ямб. Это тоже не была еще окончательная победа силлабо-тоники. Первые образцы нового размера, такие, как английская поэма «Сова и соловей» (конец XII в.) или немецкие рыцарские романы (напр., «Тристан» Готфрида Страсбургского, XIII в.), выдерживают ритм 4-ст. ямба с очень хорошей чистотой, но затем начинается расшатывание. В английском стихе расшатывание идет в сторону тонизации: число слогов в междуиктовых интервалах становится вольным, ямб превращается в дольник (романы XIV в., напр., «Флорис и Бланшефлер»: Áll weéping, sáide hé: Ne sháll Blancheflоúr lérne with mé?..). В немецком стихе расшатывание идет как в сторону тонизации («книттельферс» XVI в.), так и в сторону силлабизации: 8-сложный объем стиха сохраняется, но резкие сдвиги ударений (Tonbeugungen) разрушают в нем ямбический ритм (стих мейстерзингеров XV—XVI вв.; ср. еще в гимнах Лютера: Vatér unsér im Himmelreich, Der Du uns alle heisset gleich Brüdér sein und Dich rufen an...). Силлабо-тонический стих опять стоит перед угрозой разрушения.

Третья встреча германской тоники с силлабикой произошла в обстановке завершающей силлабо-тонической реформы, целью которой было восстановить силлабо-тони-

ческий ритм в 4-ст. ямбе и закрепить это введением нового силлабо-тонического размера. В английском стихе эту реформу произвел Чосер в конце XIV в.: для закрепления ее он заимствовал из итальянского 11-сложника и французского 10-сложника новый размер, который в силлабо-тоническом преобразовании обратился в 5-ст. ямб. С этих пор силлабо-тонические 5-ст. и 4-ст. ямб стали основными размерами английской поэзии; иногда их ритмическая строгость опять расшатывалась (в XV в., в эпоху барокко, у романтиков), но эти колебания не переходили из области ритмики в область метрики и не ставили под сомнение силлабо-тоничности всей системы стиха. В немецком стихе эта реформа произошла на двести лет позже, когда в 1624 г. М. Опиц выпустил «Книгу о немецкой поэзии». Здесь на смену расшатанному «книттельферсу» утверждался строгий 4-ст. ямб, а в качестве нового размера заимствовался французский александрийский 12-сложник (к XVII в. законодательницей литературных мод стала уже не Италия, а Франция); в силлабо-тоническом преобразовании он превратился в 6-ст. ямб с цезурой после 3 стопы. 4-ст и 6-ст. ямб стали двумя основными размерами немецкой поэзии XVII—XVIII вв.; только во второй половине XVIII в. (при Виланде и Лессинге) к ним присоединился 5-ст. ямб, заимствованный из английской поэзии.

Вот примеры звучания размеров, установившихся в германском стихе.

Дольник 4—3-иктный (английская баллада «Патрик Спенс», пер. О. Румера) и 3-иктный (немецкая баллада «Королевские дети»):

The king sits in Dumferling towne,
Drinking the blude-reid wine...

Король в Думфёрмлине-граде сидит,
Вино пурпурное пьет:
«Корабль готов, но где капитан,
Что в море его поведет?»

Se nam in ere blanke arme
Den künigsson, o we!..

Она взяла в белые руки
Королевского сына, увы!
Она с ним бросилась в воду:
«О, мать и отец, прости!»

5-ст. ямб (Чосер. «Кентерберийские рассказы», пролог, пер. И. Кашкина):

Whan that Aprille with his shores sote
The draghte of Marche hath perced to the rote...

Когда апрель обильными дождями
Разрыхлил землю, взрытую ростками,
И, мартовскую жажду утоля,
От корня до зеленого стебля...

4-ст. ямб (Опиц, «За горестью — радость»):

Sei wohlgemuth, lass trauren sein,
Auf Regen folget Sonnenschein...

Будь бодр, сотри печали след,
Ненастью солнце светит вслед.
Недобрых смут уймется ад,
И счастье бросит добрый взгляд...

6-ст. ямб (условный пример, приводимый Б. Томашевским, ср. выше):

Ужель не смеем мы в замену долгих бед
Грядущих лучших дней приветствовать рассвет?
Мой сын, ты будешь ли от горьких нужд избавлен,
Жестокою пятой насилья не раздавлен?..

Созданное таким образом силлабо-тоническое стихосложение пользовалось большим авторитетом: оно соединяло в себе и возможность передачи размеров, сложившихся в новоевропейской силлабике (не только четносложных «ямбов», но и нечетносложных «хореев», традиция которых, восходящая к латинскому 15-сложнику, играла вспомогательную роль и здесь не прослеживалась), и возможность сохранения системы стоп, завещанной античностью. В английской и немецкой поэзии оно сохранило господство вплоть до XX в., обновляясь лишь имитациями народных дольников (сперва силлабо-тонизированными, потом более точными), да отчасти, в немецкой поэзии, имитациями античных размеров. Здесь, в немецкой поэзии XVIII в., и почерпнул М. Ломоносов в 1738—1739 гг. образцы для своей силлабо-тонической реформы, определившей облик классического русского стихосложения.

Славянское стихосложение к этому времени тоже прошло школу влияния латинской (и греческой) средневековой силлабики. В раннесредневековый, «болгарский» период славянской литературы (X—XIII вв.) старославянский язык осваивает так называемую антифонную силлабику — стих, в котором сменяются пары изосиллабических стихов или строф, без рифм, но обычно с подчеркнутым синтаксическим параллелизмом (византийские акафисты, латинские секвенции); этот стих становится началом традиции южно- и восточнославянского молитвословного стиха, до сих пор недостаточно изученной. В позднесредневековый, «чешский» период славянской литературы (XIII—XV вв.) чешская и вслед за нею польская поэзия разрабатывают преимущест-

венно 8-сложный силлабический стих, рифмованный, обычно с цезурой (4 + 4) и с сильной тенденцией к хореическому ритму. Быстрый расцвет этого стиха объяснялся тем, что в нем скрестились две традиции: народного 8-сложника, восходящего к общеславянскому «короткому» стиху, и латинского 8-сложника, восходящего к первому полустишию 15-сложника 8ж + $7^{м}_{д}$. В ренессансный, «польский» период славянской литературы (XVI—XVII вв.) этот традиционный размер дополняется новыми, уже не народного, а целиком книжного происхождения: польский стих перенимает латинский 12-сложник и 13-сложник («вагантский»), преобразовав их, в соответствии с нормами польской акцентологии, в 11-сложник 5ж + 6ж и 13-сложник 7ж + + 6ж. Эти три размера остались основными во всей позднейшей польской силлабической поэзии. В XVII в. все три переходят из польского стиха в русский (см. § 7), и господствуют в нем до 1740-х гг.; а один из них, удлиннившись до 14-сложной длины (4 + 4 + 6), прививается в украинской поэзии и становится одним из главных ее народных размеров («коломыйковый стих», ср. «Посеяли гайдамаки На Украйне жито...»).

Русский стих был первым из славянских, воспринявшим вслед за романским силлабическим германское силлабо-тоническое влияние. Реформа Тредиаковского—Ломоносова 1735—1743 гг. утвердила в русском стихе на месте силлабики силлабо-тонику. С этих пор русский стих (наряду с немецким) становится рассадником силлабо-тоники среди других славянских: в XVIII в. силлабо-тоника входит в украинский стих, на рубеже XIX в. — в чешский, в XIX в. — в польский, сербохорватский и болгарский. Господствующими размерами (вслед за немецкой традицией) являются сперва 4-ст. и 6-ст., потом 4-ст. и 5-ст. ямб; хореи ощущаются как размеры более «народные», более близкие к фольклорному стиху. Судьба силлабики в разных стихосложениях складывается различно: в русском она исчезает из употребления почти совершенно, в польском, наоборот, сохраняет ведущее положение, в чешском отходит на второй план, зато своим влиянием ощутимо деформирует преобладающие формы силлабо-тоники. В таком виде русское и славянские стихосложения включаются в XIX в. в общие процессы взаимодействия и совокупной эволюции европейского стиха.

Таковы сравнительно-исторические рамки, в которые вписывается история русского стиха, прослеживаемая в главах этой книги.

I

ПРЕДЫСТОРИЯ



А) Метрика

§ 1. *Выделение стиха и прозы.* Мы начинаем обзор истории русского стиха с XVII в. Конечно, это никоим образом не значит, что до XVII в. на Руси не существовало поэзии, не существовало стихотворных средств выражения: ритма и рифмы. Они были, но они еще не складывались в понятие «стих». Противоположение «стих—проза», такое естественное для нас, древнерусскому читателю было неизвестно. Оно явилось только в начале XVII в. и было отмечено новым словом, прежде не существовавшим, а, стало быть, и ненужным: словом «вирши», стихи (от польского wiersz, латинского versus; букв. «поворот», «повтор» словесного отрезка). До этого вместо противоположности «стих — проза» ощущалась другая: «текст поющийся — текст произносимый»; при этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую — деловые грамоты и риторическое «плетение словес». Это противоположение было не единственным, одинаково отчетливо ощущались и другие, напр. «книжная словесность — народная словесность», но, и налагаясь друг на друга, они не давали привычных нам понятий «стих — проза».

Вот почему ни появление ритма, ни появление рифмы в древнерусских текстах не означало для читателя, что перед ним «стих».

«...А мои ти куряни / сведоми къмети: / под трубами повити, / под шеломы възлелеяни, / конець копия въскърмлени, / пути имь ведоми, / яругы имь знаеми...» («Слово о полку Игореве», XII в.). «О светло светлая / и украсно украшена / земля Руськая! / ...Озеры многыми / удивлена еси, / реками и кладезьми / месточестьными, / горами крутыми, / холми высокыми, / дубровами частыми, / польми дивными...» («Слово о погибели Русской земли», XIII в.). «Что еще тя нареку — / вожа заблуждъшим, обретателя

погыбшим, / наставника прелщеным, руководителя умом оскверненым, / чистителя оскверненым, взискателя расточеным...» (Епифаний Премудрый. «Житие Стефана Пермского», XV в.). «...Чтоб корчемного питья не держали, / вин не курили, / и пив не варили, / и медов не ставили, / и вором, татем, / и разбойником и зернщиком / и иным лихим людям / к ним приезду и приходу и бляднн не было...» (грамота XVI в.). «Алтыном воюют, / алтыном торгуют, / а без алтына горюют.— Бежать — ин хвост поджать, / а стоять — ин меч поднять.— Всякому свое мило, / хоть на полы сгнило.— Есть у молодца — не хоронится, / а нет у него — не соромится...» (пословицы в записях XVII в.).

Во всех этих отрывках ритм и рифма использованы, разумеется, сознательно; но использование это всюду остается в рамках прозы и не создает стиха. Чтобы этот ритм стал признаком стиха, его членоразделы должны быть единообразно заданы всем читателям и слушателям (как в народной песне они заданы напевом, а в современных стихах — графической разбивкой строк); чтобы эти рифмы стали признаком стиха, рифмовка должна быть неотступно выдержана от начала и до конца текста. Здесь этого нет, появление и исчезновение ритма и рифмы непредсказуемо, поэтому они остаются орнаментом прозы, а не становятся структурой стиха.

Выделение стиха как особой системы художественной речи совершается в русской литературе в XVII — начале XVIII в.— в ту эпоху широкой перестройки русской культуры, которая началась Смутным временем и закончилась реформами Петра I. В литературе и искусстве эта перестройка проходила под знаком так называемого стиля барокко. Его чертами были пафос, великолепие, сочетание широчайших масштабов с мелкописью, эффектной броскости с точным психологическим расчетом, стремление к наиполнейшему использованию всех возможных выразительных средств. Именно барокко уловило выразительную силу ритма и рифмы, выделило, канонизировало эти приемы и сделало их признаками отличия стиха от прозы. С появлением понятия «вирши» (и аналогичных ему) вся структура восприятия художественной речи начинает меняться: такие памятники, которые при Епифании Премудром ощущались бы как проза, теперь ощущаются как стихи (напр., «Торжественник» XVII в.— см. § 4). Здесь и начинается если не история, то предыстория русского стиха.

Между прежним противопоставлением «текст поющийся — текст произносимый» и новым «стихи — проза» ле-

жала неизбежная переходная стадия. Это была поэзия рукописных песенников: ее тексты одновременно обладали признаками и песни и стиха, они были рассчитаны на пение (на известный мотив), но ритмичность их и без знания мотива ощущалась как стихотворная. Эта ритмика отличалась замечательным богатством форм; рядом с ней однообразие бесконечных 11- и 13-сложников Симеона Полоцкого и его учеников могло показаться оскудением; но это не так, переход от «псальм» и «кантов» к «виршам» был шагом вперед в становлении стиха, ибо эти «вирши» впервые обособляли стих от музыки и являлись стихами, не являясь песнями.

§ 2. *Поиск системы стихосложения.* Отделившись от прозы, стих должен был самоопределяться: признав своей основой ритм, он должен был нащупать характер этого ритма — систему стихосложения. Поиск системы стихосложения и составляет основное содержание «предыстории русского стиха» — от начала XVII в. до 40-х гг. XVIII в.

В этом поиске можно различить три стадии. Первая стадия — попытка воспользоваться для литературного стиха исконными формами древнерусской словесности. Таких форм было три: молитвословный литургический стих, народный песенный стих и народный говорной стих. Из них наиболее гибким, т. е. свободным от тематических и стилистических стереотипов, оказался говорной стих: он и стал основным размером русского досиллабического стихосложения. Вторая стадия — попытка исходить не из русского стихового опыта, а из опыта других литератур: «заемные» размеры, не будучи связаны традицией, обещали быть еще более гибкими и пригодными для любой темы и стиля. Таких экспериментов было сделано три: испробовали метрический квантитативный стих по античному образцу (Мелетий Смотрицкий), силлабический стих по польскому образцу (Симеон Полоцкий) и силлабо-тонический стих по германскому образцу (Глюк и Паус). Наиболее удачным оказался второй эксперимент, и силлабический стих стал господствующим в русской поэзии с 1670-х вплоть до 1740-х гг. Наконец, третья стадия поиска — это силлабо-тоническая реформа Тредиаковского—Ломоносова. Ее тремя этапами были: «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) В. Тредиаковского, «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) М. Ломоносова и итоговый «Способ к сложению российских стихов» (1752) В. Тредиаковского. После этого господство силлаботоники в русском стихе стало окончательным.

Все поиски и эксперименты велись не стихийно, а сознательно и целенаправленно. Переходы от досиллабики к силлабике и от силлабки к силлабо-тонике были не плавными, эволюционными, а резкими скачками, революциями в стихосложении. Так, ранние (до 1730) стихи Тредиаковского не отличаются по ритму от стихов Симеона Полоцкого, а зрелые (с 1735) нимало на них не похожи: за 5 лет строй стиха изменился больше, чем за прежние 60 лет. Это характерный дух экспериментального периода русского стиха.

В смене ведущих систем стихосложения видна важная закономерность. Противоположность «стих — проза», раз наметившись, стремится к все большей отчетливости: на «стих» накладывается все больше ограничений в отборе словосочетаний по сравнению с прозой. Досиллабический стих требует от стихотворных строк лишь обязательного замыкания рифмой; силлабический стих вдобавок требует, чтобы они были равносложны; силлабо-тонический — чтобы в них, сверх того с определенным однообразием размещались ударения. Таким образом, силлабо-тоника победила в этой конкуренции не потому, будто она чем-то больше свойственна естественному ритму русского языка, а наоборот, потому что она резче всего отличается от естественного ритма языка и его прозы. В эпохи становления стиха спрос часто бывает именно на такие формы. Конечно, к этим внутренним причинам победы силлабо-тоники добавлялись и внешние: напр. то, что при Петре I посредником между русской и западноевропейской культурой стала вместо силлабической Польши силлабо-тоническая Германия (хотя бы через новоучрежденную Академию наук). Во всяком случае из того факта, что после Тредиаковского—Ломоносова силлабо-тоника стала на полтора века господствующей в русском стихе, не следует, что остальные системы стихосложения не соответствовали «духу» русского языка. Чисто-тонический стих дождался возрождения в XX в., а чисто-силлабический вновь становится предметом переводческих экспериментов в наши дни.

§ 3. *Песенный стих.* Из трех исходных форм русского стиха народный эпический стих былин, исторических и духовных песен является одним из древнейших. Он развился из общеславянского силлабического 10-сложника в тонический 3-иктный тактовик — с 3 сильными местами в стихе, с интервалами между ними в 1—3 слога, с (обычно) 2-сложной анакрусой и дактилическим или женским окончанием, без рифм:

Говори́л-де Добры́ня таково́ слово:
Госуда́рыня моя́ ты родна ма́тушка!
Да мне пода́й-ко, мать, пла́тьё скоморо́шное
Да мне пода́й-ко, мать, гусли́ хруста́льныи,
Да пода́й, мать, шалы́гу подоро́жную...

(*А. Гильфердинг.* Онежские былины, № 222)

Во сла́вном во го́роде во Ры́ме
Проме́жду обе́ден, зау́трен
Испо́лнил Госпо́дь благоуха́нья:
Тимья́ном и ла́даном запа́хло
По все́му по го́роду по Ры́му...

(*П. Бессонов.* Калики перехожие, № 29)

К XVII в. относятся первые случаи проникновения народного стиха в письменную литературу. При этом народный стих невольно деформировался: пишущие позволяли себе опускать повторы, наполнительные частицы «да», «-ка» и пр.— все, что легко дополнялось памятью с помощью напева. (Такой же вид имеют и первые неумелые записи подлинных былин в XVII—XVIII в.) В этом «разрушенном былинном стихе» устойчивее всего держалось дактилическое окончание стиха, отчасти — расположение ударений через 1—3 слога, и меньше всего соблюдалась 3-ударность. Такой вид имели полустихотворные повести XVII в., представляющие собой свободные вариации былинных мотивов:

«Во стольнем славнем граде Киеве / говорит князь Владимир Всеславич киевской / своим богатырем Илье Муромцу с товарищи: / Иль то вам не сведомо, богатырем, / что отпущает на меня царь Костянтин из Царя-града / 42 богатырей, / а велит им Киев изгубити?..» («Сказание о киевских богатырех»; текст записан в строку, стихоразделы предположительны).

Как богатырские повести опираются на традиции былин, так анонимная «Повесть о Горе и Злочастии» — на традицию духовных стихов; и народно-песенный размер в ее тексте сохранился гораздо лучше:

А́ли тебе, мо́лодец, неве́дома
Нагота́ и босота́ безме́рная,
Легота́-безпрото́рица вели́кая?
На себя́ что купи́ть, то прото́риться,
А ты́, удал-мо́лодец, и та́к живешь.
Да не бьют, не му́чат наги́х-босых,
И из ра́ю наги́х-босых не вы́гонят,
А с того́-свету сюда́ не вы́тепут,
Да никто́ к нему́ не привя́жется,
А наго́му-босо́му шуми́т разбой...

Точно так же опираются на традиции народных лирических песен получерновые наброски из бумаг С. Пазухина

и П. Квашнина, в которых размер угадывается лишь с трудом («Один был у сестрицы любимый дружечек / И сердешной братец, / И на того-то напраслину взводят...»), а на традиции исторических песен — тексты, записанные в в 1619 г. для английского посла Р. Джемса («А сплачется на Москве царевна, / Борисова дочь Годунова: / Ино, боже, боже милосердой! / За что наше царство загибло?..»). Особенно интересна одна из джемсовских песен — жалоба стрельцов на дальней заставе в зимнюю пору: она написана четкими 5-стишными строфами из 6-сложных стихов с преобладающим хореическим ритмом; безымянный автор словно уловил элементы силлабо-тоники в народном тактовике так же, как сто с лишним лет спустя это сделал Тредиаковский:

...Ино, боже, боже,	Не давай ты, боже,
Сотворил ты, боже,	Зимовыя службы,
Да и небо-землю,	Зимовая служба
Сотвори же, боже,	Молодцам кручинно,
Весновую службу.	Да сердцу надсадно...

Из примеров видно: народный стих в литературных опытах XVII в. неизменно выступал в сопровождении столь же традиционных народных стилей и тем. Этот консерватизм и помешал ему стать основным размером новой книжной поэзии, искавшей средств прежде всего для новых тем, идей и эмоций, входящих в русскую духовную жизнь. Нужны были поиски менее стойких и традиционных форм стиха.

§ 4. *Молитвословный стих.* Молитвословный (или кондакарный) стих пришел на Русь с принятием христианства. Образцом его был старославянский стих, созданный во времена Кирилла и Мефодия в подражание византийскому литургическому стиху — антифонным силлабическим строфам, где каждой строке одной строфы соответствовала равносложная строка в следующей строфе. Из Моравии этот стих перешел в Болгарию, из Болгарии на Русь и продолжал здесь жить в церковном употреблении до новейшего времени (вспомним рассказ Чехова «Святою ночью»). Но с исчезновением в русском языке кратких гласных ъ и ь равносложность этих антифонов разрушилась и молитвословный стих превратился в подобие чисто-тонического свободного стиха без ритма и рифмы, опирающегося на синтаксический параллелизм и традиционные анафоры. Вот для примера отрывок из знаменитого гимна богородице (с византийского оригинала VII в.) — «акафиста», состоящего из чередующихся повествовательных «икосов» и панегирических «кондаков»:

«[Икос:] Взбранной воеводе победительная, / Яко избавльшеся от злых, благодарственная / Восписуем ти, раби твои, богородице; / Но яко имущая державу непобедимую, / Ото всяких нас бед свободи, да зовем ти: / Радуйся, невеста неневестная! [Кондак:] Ангел предстатель с небесе послан бысть / Рещи богородице: Радуйся! / И со бесплотным гласом воплощаема тя зря, господи, / Ужасашеся и стояше, зовый к ней таковая: / Радуйся, ею же радость воссияет, / Радуйся, ею же клятва исчезнет, / Радуйся, падшего Адама воззвание, / Радуйся, слез Евиных избавление...» и т. д., 13 «радуйся».

Каноническая поэтика акафиста была удобна для создания пародий; и уже в XVII в. мы находим этот стих в сатире «Сказание о попе Саве»: «Радуйся, шальной поп Сава, дурной поп Сава, / Радуйся, в хлеве сидя, ставленнически сидне! / Радуйся, что у тебя бороденка выросла, а ума не вынесла!..» и т. д.

Выходя за пределы литургии, молитвословный стих употребляется прежде всего в «стихах умиленных» — песнопениях, предназначенных не для церковных служб, а для индивидуального или хорового пения на те же мелодии, что и в церковном пении: «Аще бы ведала, душе, / Суету мира сего, / То взошла бы на гору высоку / И узрела бы гроб свой, / И воздохнув, рекла бы: / Гробе, гробе! приими мя, / Аки матерь своего младенца!..» («Покаянный на осмь гласов», глас 7). Тематика таких стихов не ограничивается раздумьями о мире, боге и человеческой судьбе, но затрагивает даже политические темы эпохи Смутного времени: «Плачется земля благочестивая христианския веры, / Российская страна — московское царство, / Поминаючи прежних своих содержателей, / Мудрых князей и разумных властителей, / Како оне пред богом праведно жили / И царство небесное наследовали...» Мало того, в петровское время вы встречаем молитвословный стих даже в любовной песне — такой переход художественных средств из религиозного панегирика в эротический нередок в средние века: «Умилные взгляды твои, / Дорогие поклоны твои, / Ты ли еси сизой совы походочка, / Перепелишные твои косточки, / Бумажное тело твое...» (З. Киселев, переложение отрывка из «Сказания о молодце и девице»).

Из примеров видно, что молитвословный стих не миновал влияния смежных видов раннего стиха. В области ритмики на него влияет песенный стих: отрывки народного тактовика всплывают во многих «стихах умиленных». В области рифмовки влияет говорной стих: это видно не только в пароди-

ческом «Попе Саве», но и в высоком «Торжественнике» («...И помыслив первое убо блаженьство, / Второе же свое окаяньство, / Колицих благ себе лиших, / И колицеми злыми себе обложих, / Вем бога моего благость, / Вем Отца моего кротость...»). Такие тексты, пограничные между разными системами стихосложения, обещают много интересного для исследователей.

Слабость молитвословного стиха была та же, что и у песенного стиха: он был слишком связан традицией, слишком зависим от литургических тем и напевов. Поэтому первым русским литературным стихом широкого употребления — досиллабическим стихом по преимуществу — стал не он, а говорной стих.

§ 5. *Говорной стих.* В этом стихе главный признак стихотворности — членение текста на соотносимые отрезки — осуществляется не с помощью напева, а с помощью рифм, замыкающих каждый отрезок. Такая рифмовка развилась на основе синтаксического параллелизма, в котором члены легко образуют грамматическую рифму. Этот художественный прием одинаково был употребителен и в высокой риторике (пример из Епифания Премудрого в § 1) и в низовом скоморошьем творчестве (кроме пословиц и поговорок, приводимых в § 1,— загадки, раешные прибаутки, а с XVIII в. тексты лубочных картинок вроде знаменитой «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в черных тряпицах, как мыши кота погребают, недруга своего провожают»). В высоком употреблении преимущественное внимание обращалось на параллелизм, в народном — на рифмовку.

В начале XVII в. эти две линии слились: Смутное время дало литературе необычное содержание, контакт с польским барокко открыл путь к экспериментам, опыт юго-западной Руси, где неравносложный рифмованный стих уже был разработан книжной поэзией, послужил толчком. В таких сочинениях, как «Повесть о честном житии царя Феодора Иоанновича» (до 1603), «Иное сказание», «Повесть о Смуте» (С. Шаховской, 1626), появляется все больше зарифмованных отрывков. Здесь они еще теряются среди нерифмованного текста; но они уже выделяются в концовке «Повести о Смуте» (30 рифмованных отрезков подряд, прямо названные «виршами»: «Начало виршем / Мятежным вещем,/ Их же разумно прочитаем / И слагателя книги сей потом уразумеваем...») и в двух главах «Сказания Авраамия Палицына» (1620 г., 14 и 20 рифмованных отрезков: «...Исходяще бо за обитель дров ради добытия, / И во град возвраща-

хуся не без кровопролития... Идеже сечен бысть младый хвраст, / Ту разсечен лежаще храбрых возраст; / И деже режем бываше младый прут, / Ту растерзаем бываше птицами человеческий труп...» — игра антитетических созвучий, напоминающая и о пословицах, и о риторике Даниила Заточника, и о каламбурах шиллеровой проповеди капуцина из «Валленштейна», имитирующей стиль немецкого барокко).

После этого говорной стих прочно входит в литературу XVII в. и становится, в частности, основным средством «приказной школы» стихотворцев в 1630—1640-х гг. Членение текста на стихи здесь уже осознанный прием, охотно подчеркиваемый акростихом («краегранием», «краегранесием»), иногда очень длинным: так, князь И. Хворостинин, написавший говорным стихом целый трактат против еретиков, включил в него акростих на слова «Князя Ивана князя О⟨н⟩дреева с⟨ы⟩на Х[а]воростинин ⟨а⟩ изложение на ⟨е⟩ретики злохул⟨н⟩ики огребатися подобает хрестиянам и их ⟨е⟩реси и⟨з⟩бегати от них, яко отступили от с⟨вя⟩щенного закона».

Интересны жанровые тяготения говорного досиллабического стиха. Во-первых, это сатира, несомненное наследие скоморошьей традиции: от «Изложения на лютеры» И. Наседки 1625 г. («...По-лютерски нарицают их: две кирки, / По-русски же видим их: отворены люторем во ад две дирки..») до «Приветствия... на шутовской свадьбе» В. Тредиаковского 1740 г. («Здравствуйте, женившись, дурак и дура, / Еще б... дочка, то-то и фигура!..»). Во-вторых, это новый жанр — драма, где та же скоморошья традиция помогает говорному стиху и в фарсовой интермедии («Ох, ох, ох, ох, ох! много уж я примечал, /Что всегда мне с похмелья печаль...») и в патетическом монологе («О, неистовая неправда весь свет окружает: / Вся концы, вся языцы благи и злы ни во что обращает!..» — обе цитаты из «Сарпида, дукса Ассирийского», ок. 1710). В-третьих, это тоже новый жанр — письма, порождение общественной жизни XVII в.: они составляют едва ли не главную массу продукции приказной школы, на них вырабатывается новый барочный стиль, из них складываются первые письмовники. В-четвертых, среди этих писем оказываются и любовные («Аще не приидеши ко мне в приятности, / Не могу стерпети великия печалности...» — из письмовника до 1669 г.): так говорной стих проникает в лирику, им написана «ария» в «Гистории о российском матросе Василии Кориотском», им пробовал писать песни В. Монс («Ах, что есть свет, и в свете, ах! все противное! / Не могут жить, ни умерти: сердце

тоскливое...»). Наконец, в-пятых, из этой любовной лирики говорной стих переходит в любовный эпос: сохранился отрывок большого повествования от женского лица (так называемый «Роман в стихах»): «...да отец мой паки любовь проведал, / в церкви соседям побранился, / мною укорился;/ пришед в дом, отец мне объявляет, / мать мою сокрушает, / отец мой собак с цепей спущает, / любезного от меня отлучает...» «Роман в стихах» написан в середине XVIII в., когда говорной стих, вытесненный силлабическим, а потом силлабо-тоническим, уже опустился в низовую литературу, в лубок, в стихотворные челобитные; он указывает на те художественные возможности, которые хранила эта форма раннего русского стиха.

§ 6. *Метрический эксперимент.* Попытка ввести в восточнославянскую поэзию квантитативную метрику античного образца была сделана в XVII в. не в Москве, а на Украине, не над русским языком, а над старославянским и практического значения не имела; однако память о ней держалась долго, и упомянуть о ней необходимо. Украина находилась под властью Польши; в XVI в. под польским влиянием украинские стихотворцы стали переходить от говорного стиха к силлабическому; это встревожило некоторых поборников самобытной православной культуры, и они попытались противопоставить польским образцам греческие. Греческое стихосложение строилось на чередовании долгих и кратких слогов; в восточнославянских языках различия долгих и кратких гласных уже не существовало, поэтому его пришлось ввести искусственно. Впервые это было сделано в старейшей украинской грамматике «Адельфотис» (1591), потом в «Грамматике словенской» Л. Зизания (1596) и, наконец, подробнее всего в «Грамматики словенския правилном синтагма» Мелетия Смотрицкого (1618); эта книга переиздавалась в Москве (1648 и 1721), где ее ошибочно приписывали богослову XVI в. Максиму Греку (отсюда термин «максимовская просодия»), и ее называл «вратами своей учености» Ломоносов.

Смотрицкий разделял гласные звуки славянского языка на долгие (*и*, *ѣ*, *ω*), краткие (*е*, *о*) и «общие» (*а*, *і*, *ѵ*), затем таким же образом разделял 25 дифтонгов (в том числе, по традиции, *ы* и *у*), указывал, когда краткие могут становиться долгими «по положению», перечислял стопы («степени»), складывающиеся из долгих и кратких слогов, и приводил примеры стихов из этих стоп. Напр., гексаметр выглядел так (знаком «—» отмечаем долготы на сильных местах стиха):

Са̄рматскӣ новора̄стныя̄ Мусы̄ стопу пе̄рву,
Тща̄щуюся̄ Парна̄с во обӣтель ве̄чну зайти,
Хрӣстецарю̄, приймӣ, и бла̄говолӣв, тебе с О̄тцем
Й духо̄м святы̄м пѣтӣ оучӣ Россӣйскій
Ро̄д наш чӣстымӣ мѣры̄ славе̄нски ѵмны.

Легко видеть, сколь странно звучали эти стихи, в которых учитывались несуществующие долготы и не учитывались существующие ударения. Попытки писать размерами Смотрицкого остались единичны; уже в переиздании 1721 г. раздел о стихосложении снабжен примечанием, что эти правила сообщаются «не толико ради употребления, елико ве́дения». Метрический эксперимент Смотрицкого не удался, как не удался полувеком раньше у К. Геснера, А. Баифа, Ф. Сидни и других поэтов Ренессанса, пытавшихся пересадить чтимые античные метры на новоязычные почвы.

§ 7. *Силлабический стих*. Говорной досиллабический стих в 1650—1660-х гг. быстро вытесняется из высокой поэзии более строго организованным силлабическим стихом. Он явился в России под влиянием соседней Польши. Там основные силлабические размеры сформировались в XVI в. по образцам латинской силлабики: из латинского «полутетраметра» получился 8-сложный стих, обычно с цезурным членением 4 + 4 (Głupi mòwi/w serce swoim: // Nie masz Boga, / przecz sę boim); из латинского «триметра» — 11-сложный стих 5 + 6 (Boże, czemuś mię, / czemuś mię, mòj wieczny // Boże, opuścił/w mòj czas ostateczny...); из латинского «вагантского стиха» — 13—сложный стих 7 + 6 (Szczęśliwy, który nie był / miedzy złymi w radzie, // Ani stóp swoich torem / grzesznych ludzi kładze...— примеры из «Псалтири» Я. Кохановского, пс. 14, 22, 1). И в конце стиха, и в конце полустишия эти размеры имели женские окончания, так как в польском языке почти все слова несут ударение на предпоследнем слоге.

В русской поэзии первые опыты силлабики относятся ко времени около 1654 г.: это песнь «О взятии Смоленска» («Крикнул орел / белый славной, / Воюет царь / православный, // Царь Алексий / Михайлович, // Восточнаго / царств⟨а⟩ дедич...»; далее силлабическая строгость несколько расшатывается) и три песни на воссоединение Украины с Россией. Все они писаны, по-видимому, украинско-белорусскими авторами. Но решающим моментом в освоении силлабики русской поэзией было творчество Симеона Полоцкого (в Москве с 1664). Из великого множества его стихов лишь «Псалтирь рифмотворная» (написанная в подра-

жание Кохановскому) получила широкую популярность; но у него училось прямо или косвенно все младшее поколение поэтов конца XVII в. (Сильвестр Медведев, Карион Истомин и др., вплоть до Феофана Прокоповича), сделавшее этот стих общедоступным в любых темах, преимущественно дидактических и панегирических. Огромное богатство текстов русской силлабической поэзии 1660—1740 гг. (а в провинции этим стихом писали и дольше) до сих пор удовлетворительно не собрано и не издано.

Основными размерами русской силлабики были те же, что и в Польше: 8-сложник, 11-сложник и 13-сложник, особенно последний. Число слогов и место цезуры соблюдалось строго. Окончание стиха выдерживалось преимущественно женское, по привычке к вынужденно женскому окончанию польского стиха, но строгим правилом это не являлось; а окончание предцезурного полустишия оставалось вполне свободным, и пропорции женских, мужских и дактилических окончаний определялись лишь естественными данными языка (см. § 17):

8-сложник 4 + 4:

Бог нам си́ла, / прибе́жище,
от вын ско́рбей / приста́нище,
Аще земля́ / вся смути́тся,
наше се́рдце / не бойтся...

11-сложник 5 + 6:

Господи бо́же, / на тя упова́ю,
от гонящих мя́ / спаси, умоля́ю.
И избави мя́, / да души моея́
не хитит зу́бы / челюсти своея́
Враг, якоже ле́в, / никому же су́щу
во избаву ми́, / ниже спаса́ющу...

13-сложник 7 + 6:

Сынове бога жи́ва, / господу неси́те
яко сыны о́вния, / хвалу воздади́те.
Имени его сла́ву / несите премно́гу,
поклонитеся, в дворе́ / святем его, бо́гу...

(*Симеон Полоцкий.* Псалтирь, 46,7 и 24)

Не следует преувеличивать, как часто делается, однообразие силлабического стиха. Наряду с этими основными размерами были употребительны и многие другие, более редкие и вспомогательные: напр., 6-сложник («Услыхали мухи Медовые духи...» — самое раннее из дошедших стихотворений Ломоносова), 7-сложник («Марие мати дева, Славою облеченна, Богу ввек обрученна...» — Бессонов, № 229), 9-сложник 5 + 4 («Клейнот, сиречь герб / хранит царский,

// Иже имать царь / христианский. // Российский, реку, / православный...» — стихи из «Арифметики» Магницкого), 10-сложник 6 + 4 («Кто крепок, на бога / уповая, // Той недвижим смотрит/на вся злая..» — Ф. Прокопович), 12-сложник 6 + 6 («Исполнь грома гласов / Громов сын явственный, // Гром слова Иоанн, / ум пречист девственный...» — анонимный «Стих о Иоанне Богослове»), 14-сложник 4 + 4 + 6, аналог украинских коломыек (иногда даже с внутренними рифмами, называвшимися «леонинскими»: «Чиста птица, голубица, таков нрав имѣет: // Буде мѣсто где нечисто, тамо не почиет...» — Георгий Кониский). Был даже «вольный силлабический стих» — свободная последовательность 11—14-сложных стихов, соизмеримость которых облегчалась тем, что второе полустишие почти всюду было 6-сложным:

Апполоне, / помогай мне споро 4 + 6
Да убию оного / люта змия скоро! — 7 + 6
Благодарю бога, / славна Аполлона, 6 + 6
Яко убил он / престрашна Пифона, 5 + 6
Тако и аз убих / змия превелика... 6 + 6
(«Акт о Калеандре и Неонильде», 1731)

Этого обзора достаточно, чтобы видеть: силлабика никоим образом не была случайной заемной модой, будто бы не соответствовавшей «духу» русского языка. Это был стих широко употребительный, хорошо разработанный и гибкий. Если он и отступил перед натиском силлабо-тоники, то только потому, что та своей однообразной строгостью лучше подчеркивала противопоставление стиха и прозы.

§ 8. *Первые силлабо-тонические эксперименты.* Их авторами были иностранцы, писавшие по-русски и переносившие на русский материал привычки германской силлаботоники; русский силлабический стих казался их слуху слишком бесформенным. (Так, когда современный русский человек, воспитанный на силлаботонике, пытается писать стихи по-французски или по-польски, он обычно пишет их на силлабо-тонический лад: таковы, например, французские переводы М. Цветаевой из Пушкина). В 1672 г. немецкая труппа пастора Грегори исполняла для царя Алексея Михайловича драму «Артаксерксово действо»; пьеса шла на немецком языке, но для царя был написан русский перевод, отчасти прозой, отчасти досиллабическим говорным стихом, но в нескольких небольших отрывках воспроизводящий ритм подлинника — 6-ст. ямб («Можне́йшии мона́рх, вся, е́же изъявля́ти / И ве́сь их пригово́р досто́йно похваля́ти...»).

В 1680—1700-х гг. шведский филолог-полиглот на государственной службе И. Г. Спарвенфельд написал на русском языке три стихотворения — самое раннее обычным силлабическим 11-сложником («Прежде, неже что и речеши кому, / Рассудити то должно ти самому...»), самое позднее почти правильным 4-ст. дактилем (предисловие к книге Н. Бергиуса о русском православии: «Многих народов творцы бо писаху, / Яже той вере противная бяху...»). Наконец, в начале XVIII в. пастор Э. Глюк, директор первой московской гимназии, и его помощник (а потом академический переводчик) И. В. Паус в наивной надежде популяризировать на Руси протестантство перевели размером подлинника свыше 50 немецких молитвенных гимнов, по большей части 3- и 4-ст. ямбами и хореями. Вот как звучал 4-ст. ямб Глюка (гимн 37):

Christ, der Du bist der helle Tag,	Христе, свет пресветлейшии,
Vor Dir die Nacht nicht bleiben mag,	Ты темность освещаеши,
Du leuchtest uns vom Vater her	В свет от Отца нам всем прислан
Und bist des Lichtes Prediger.	И в ясность миру дарован.
Ach, lieber Herr, behüt uns heunt	Молимся, нам благотвори,
In dieser Nacht vom bösen Feind,	И в нощи той нас сохрани,
Und lass uns in Dir ruhen fein,	Да нас в тебе упокои,
Dass wir vorm Satan sicher seyn...	От сатаны же береги...

(Странное для нас произношение «пресветлейшии» вместо «пресветлейший» Глюк, по-видимому, считал таким же дозволенным дублетом, как «рвение — рвенье». О других особенностях ритма этих стихов см. ниже, § 15). Паус, кроме гимнов, писал также панегирические оды, обычно 6-ст. ямбом, но также и таким нечастым в это время размером, как амфибрахий (ода на обручение царевича Алексея Петровича, 1711).

Пресла́вные ве́щи в коне́ц достиза́ют
В желаемой, счастлив и доброй приклад.
Небла́гополу́чная ся́ отлуча́ют,
Понеже сам бог вся управити рад.
Кто храбро трудится, / Тому укрепится
Ум, дух и рука;
Тот все побеждает, / И часть получает,
Корона в конец тому да́рствуется́.

Силлабо-тонический эксперимент Глюка и Пауса не имел прямых последствий: гимны их не пелись, а оды не печатались. Силлабо-тоническую реформу русского стиха осуществили не они, а Тредиаковский, который подошел к этой задаче совсем с другой стороны.

§ 9. *Реформа Тредиаковского.* Новшеством Тредиаковского в его программном трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) был его научный, исследовательский подход к русскому стиху. И досиллабическое, и силлабическое стихосложение в русском стихе утверждались лишь практически, на слух, или по иноязычным пособиям. Тредиаковский первый подошел к стиху как филолог с отличным европейским образованием, с прекрасным знанием силлабического и с редким интересом к народному русскому стихосложению. Исходными для него являлись два факта: природные данные русского языка и сложившаяся традиция русского стиха. На основании природных данных русского языка, не имеющего долгот, но имеющего ударения, Тредиаковский заключает: следовательно, именно «то́ническая» ударность должна определять систему русского стихосложения. На основании литературной традиции силлабического стиха Тредиаковский заключает: следовательно, именно 11- и 13-сложный размеры с женским окончанием являются основными размерами русского стиха. Таким образом, задачу свою он представлял себе так: в эти традиционные формы русского стиха необходимо ввести упорядоченное расположение ударений — прежде всего в окончании стихов и полустиший, а затем и внутри стиха.

Окончание стиха, по Тредиаковскому, всегда должно быть женское (как почти всегда было и у силлабистов), а окончание предцезурного полустишия, напротив, мужское (тогда как у силлабистов оно было свободным). Здесь Тредиаковский опирался на опыт французского стиха с его постоянной мужской цезурой и ссылался на то, что при «прочитании стихов» на французский лад предцезурное ударение должно служить опорой для интонационной вершины строки. Самый стих Тредиаковский предлагает измерять для удобообозримости не слогами, а двусложиями, называя их «стопами»,— это тоже прием французского стиховедения того времени. Таких стоп может быть четыре: хорей ◡́◡, ямб ◡◡́, спондей ◡́◡́ и пиррихий ◡◡. Чем больше однородны стопы в строке, тем отчетливее в стихе ритм («падение», cadentia). Недостатком традиционного стиха было то, что в нем при таком рассмотрении оказывались, как в прозе, смешаны любые стопы (напр., «Имени его славу

несите премногу» — хорей, пиррихий, спондей, предцезурный «гиперкаталектический слог», ямб, пиррихий, хорей). Во избежание этого Тредиаковский предлагал «чрез весь стих» выдерживать повторение лишь хореических стоп, допускать по необходимости спондеи и пиррихии, но никак не ямбы. Такое предпочтение хорею объяснялось тем, что только хорей мог дать единообразный ритм в обоих полустишиях стиха Тредиаковского — 6-сложном с женским окончанием и 5- или 7-сложном с мужским окончанием. 11-сложный стих при этом, по современной терминологии, имеет вид 6-ст. хорея с цезурным усечением на III стопе:

Красота́ весны́! / Ро́за о́ прекра́сна!
Всей о госпожа / *румя*ности власна!
Тя, во всех садах / яхонт несравненный,
Тя, из всех цветов / цвет предрагоценный...
...Похвалить теперь / я хотя и тщуся,
Но, багряну зря, / и хвалить стыжуся!..
(«Ода в похвалу цвету розе», 1735)

а 13-сложник имеет вид 7-ст. хорея с цезурным усечением на IV стопе:

Не́ возмо́жно се́рдцу, а́х! /не́ име́ть печа́ли,
Очи такожде еще / плакать не престали:
Друга милого весьма / не могу забыти,
Без которого теперь / надлежит мне жити.
Вижу, ах! что надлежит, / чрез судьбу жестоку,
Язву сердца внутрь всего /толь питать глубоку...
(«Элегия I», 1735)

Четкость ритма, вносимого Тредиаковским в этот размер, особенно заметна при сравнении с первой редакцией этого стихотворения (1730), написанной еще традиционной «неупорядоченной» силлабикой:

Ах! невозможно сердцу / пробыть без печали,
Хоть уже и глаза мои / плакать перестали:
Ибо сердечна друга / не могу забыти,
Без которого всегда / принужден я быти...

Стихов, более коротких, чем 13- и 11-сложник, Тредиаковский в своей реформе не коснулся; здесь, по его мнению, периодичность частых словоразделов была уже достаточно ощутима, чтобы отличить стих от прозы, и в стопном ритме не чувствовалось нужды.

Источники реформы Тредиаковского многообразны: счет на стопы он почерпнул в античной метрике, принцип под-

мены в этих стопах долгих слогов ударными — в немецкой и голландской метрике, трактовку предцезурного ударения и обязательной рифмы — во французской, но сама мысль о применении этого тонического ритма к русскому стиху была подсказана Тредиаковскому (как он сам подчеркивал) наблюдениями над хореическим ритмом русских народных песен. Реформа имела успех, хотя и медленный: М. Собакин, С. Витынский и другие стихотворцы (в том числе молодой Сумароков) перешли на новую ритмику старых размеров. Но главным откликом на реформу Тредиаковского была критика слева — от молодого М. Ломоносова, и критика справа — от опытного А. Кантемира.

§ 10. *Решающий шаг Ломоносова.* В 1739 г. Ломоносов, обучавшийся в это время в Германии, прислал в Академию наук в качестве свидетельства о своих занятиях русским языком «Оду на взятие Хотина», написанную ямбом, и при ней так называемое «Письмо о правилах русского стихотворства», полемически направленное против «Нового и краткого способа» Тредиаковского. В отличие от Тредиаковского Ломоносов подошел к русскому стиху не как теоретик, а как практик, не как осторожный усовершенствователь, а как смелый ниспровергатель, не как ученик французских, а как ученик немецких теоретиков (прежде всего Готшеда). Из двух исходных положений Тредиаковского он полностью принимает первое — стих должен опираться на естественные данные языка, т. е. на противоположение ударных и безударных слогов,— и полностью отвергает второе: стих не должен считаться с литературной традицией, «наше стихотворство только лишь начинается», народный стих для него — материал, заведомо непригодный для высокой поэзии, а силлабический стих — заемная польская мода. В том, что стих должен сколь можно более отличаться от прозы, Ломоносов согласен с Тредиаковским, но он считает, что это отличие должно достигаться не за счет силлабической, а за счет тонической правильности. Тредиаковский требовал (в соответствии с традицией), чтобы все строки имели равное число слогов и соответственно единообразные (женские) окончания, но внутри стиха допускал свободную замену хореев спондеями и пиррихиями; Ломоносов дозволял (в нарушение традиции) неравносложность стиха, т. е. свободное чередование мужских и женских окончаний, но внутри стиха требовал строго выдерживать последовательность правильных хореев или лучше — ямбов: чистые ямбы «трудновато сочинять», но это и хорошо: это значит, что такой стих максимально удален от прозы. Характерна

аргументация: Тредиаковский, говоря о несовместимости женских и мужских окончаний в русском стихе, апеллировал к слуху, «совершенно к стихам нашим применившемуся», Ломоносов, отстаивая их совместимость, писал: «...ежели бы он к сему только применился, то скоро бы увидел, что оное столь же приятно и красно, коль в других европейских языках»; Тредиаковский требовал от читателя «применяться» к старому, Ломоносов — к новому.

Не чувствуя себя связанным поэтической традицией, Ломоносов свободно планирует все возможности русского стиха, исходя только из свойств русского языка. Для него возможны не только хореи, но и другие размеры, не только 11 и 13 слогов, но и другие объемы стиха, не только женские, но и мужские (а в теории — и дактилические) окончания. Всего Ломоносов намечает 30 размеров: 5 вариантов стопности (от 2 до 6 стоп) в 6 родах стиха: «восходящих» ямбе (◡◡́), анапесте (◡◡◡́) и смешанном из них «ямбо-анапесте», «нисходящих» хорее (◡́◡), дактиле (◡́◡◡) и смешанном из них «дактило-хорее». (Как Тредиаковский позволял себе смешивать хореи с пиррихиями и спондеями по силлабическому признаку равносложности, так Ломоносов позволяет себе смешивать анапесты с ямбами и дактили с хореями по тоническому признаку «восхождения» или «нисхождения».) Конечно, это были только перспективы. Если Тредиаковский всегда опирался на опыт прошлого, то Ломоносов в 1739 г. смотрел в будущее, имея лишь очень немногое в настоящем: хотинскую оду 4-ст. ямбом («правильным», почти без пиррихиев) и перевод одной оды Фенелона 4-ст. хореем («неправильным», с пиррихиями) да несколько экспериментальных набросков, вошедших в «Письмо о правилах...» (среди них — интересно звучащий пример 4-ст. «ямбо-анапеста», о ветрах над морем: «На восхо́де со́лнце ка́к зарди́тся, / Вылетает вспыльчиво хищный Вcток. / Глаза кровавы, сам вертится, / Удара не сносит Север в бок...»). Вот как звучал 4-ст. ямб хотинской оды (две пиррихические замены — по-видимому, результат позднейшей переработки):

Восто́рг внеза́пный у́м плени́л,
Ведет на верх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В доли*не ти*шина глубокой.
Внимая нечто, ключ молчит,
Кото*рый за*всегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится...

Тредиаковский возражал против новшеств Ломоносова (возражения эти не сохранились), но общее мнение ученой

публики (в том числе петербургских академиков с их привычкой к немецкой силлабо-тонике) было на стороне Ломоносова. В 1741 г. Ломоносов возвращается из-за границы в Петербург и пишет за один год три оды тем же строгим ямбом, ему поручается «обучение в стихотворстве» академических студентов, на его сторону переходит молодой Сумароков.

§ 11. *Особое мнение Кантемира.* Заступником силлабики выступил А. Кантемир, своими рукописными сатирами (ок. 1730) снискавший славу лучшего русского поэта. В 1743 г. он прислал из Парижа, где служил, «Письмо Харитона Макентина [анаграмма имени «Антиох Кантемир»] к приятелю о сложении стихов русских»; напечатано оно было в 1744 г., когда Кантемира уже не было в живых. Стиль «Письма» очень непохож на стиль Тредиаковского и Ломоносова: он не ученый, а подчеркнуто дилетантский, и в то же время деловитый — Кантемир не делает выводов из прошлого, как Тредиаковский, и не намечает перспектив будущего, как Ломоносов, а просто делится с читателем своим личным стихотворческим опытом, ни для кого не считая его обязательным. Опыт Кантемира был опытом силлабической поэзии, а литературной школой его была не немецкая и даже не французская, а итальянская; ритм силлабо-тонических стоп и даже опирающаяся на цезуру интонация французского типа казались ему однообразны. Он признавал, что стих должен отличаться от прозы, но считал, что для этого достаточно лексических и стилистических средств, а в метрических надобности нет.

Поэтому из двух новшеств Тредиаковского Кантемир принимает (и то отчасти) лишь одно: он упорядочивает ударность в окончаниях стихов и полустиший, но оставляет свободным расположение ударений внутри стиха. В 13-сложном стихе, по Кантемиру, окончание строки должно быть обязательно женским, окончание же предцезурного полустишия — мужским или дактилическим:

Уме недозрелый, плóд/недолгой наýки,
Покойся, не понуждай / к перу мои руки:
Не писав, летящи дни / века проводити
Можно, и славу достать, / хоть творцом не слыти:
Ведут к ней нетрýдные / в наш век пути многи,
На которых смелые / не запнутся ноги...

(Это начало I сатиры, переработанной Кантемиром по своей новой программе; в раннем, традиционно-силлабическом варианте, 2—3 стихи имели женскую цезуру: «Покойся, если

хо́чешь / прожить жизнь без скуки; // Не писав, дни летя́щи / века проводити...»). В 11-сложном стихе, наоборот, по Кантемиру, окончания и стиха и полустишия (по итальянскому и польскому образцу, а не по французскому, как у Тредиаковского) должны быть женскими:

Уже дово́льно, / лучший путь не зна́я,
Страстьми имея / ослепленны очи,
Род человеческ / из краю до края
Заблуждал жизни / в мрак безлунной ночи...
(Песнь 4. «В похвалу наук»)

Модернизованный таким образом силлабический стих, действительно занимал золотую середину между беспорядочной вольностью традиционной силлабики и хореическим единообразием стиха Тредиаковского. Традиционные 13-сложник и 11-сложник имели соответственно 125 и 45 ритмических вариаций (без столкновения ударений), в стихе Тредиаковского — 28 и 12, в стихе Кантемира — 85 и 15; в более коротком стихе Кантемир ближе к Тредиаковскому, чем в длинном. На современный слух, привыкший к силлабо-тонике, они звучат у Кантемира как 7-ст. хорей и 5-ст. ямб со многими сдвигами ударений. Кантемир предлагал упорядочение такого рода и для более коротких размеров, но сам предпочитал здесь пользоваться (напр., в переводах из Анакреона) традиционной вольной силлабикой.

Теория и практика Кантемира показывает, как на основе русской силлабики могла сложиться русская силлаботоника, более гибкая и богатая ритмическими средствами, чем та, которую вводили Тредиаковский и Ломоносов. Однако этого не случилось: быстрый темп развития русской культуры требовал скорейшего создания стиха, максимально противопоставленного прозе, а таким был не стих, предложенный Кантемиром, а стих, предложенный Ломоносовым.

§ 12. *Итоги силлабо-тонической реформы.* К кантемировскому стиху Тредиаковский отнесся пренебрежительно как к подновлению старой силлабики, к тому же не находящему последователей. С ломоносовским стихом он пытался соперничать (ода 1742 г., написанная безритменными 9-сложниками: «Устрой, молчаща давно лира, / В громкий глас ныне твои струны, / Чтоб услышаться ти от мира, / Вознеси до стран, где перуны, / Светлый твой купно звон приятный...»), но скоро, как истинный ученый, смирился перед фактами и признал успех радикального решения Ломоносова. В 1743 г. Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков выступили с совместной книжкой «Три оды парафрастичес-

кие псалма 143» (см. § 21), и здесь оба соперника пошли на уступки: Тредиаковский в своих 4-ст. хореях отступил от силлабического ригоризма, допустив в них неравносложное чередование женских и мужских окончаний, а Ломоносов в своих 4-ст. ямбах отступил от тонического ригоризма, допустив в них пропуски ударений, пиррихии (см. § 32). Так был достигнут компромисс, легший в основу всей последующей силлабо-тонической практики.

Тредиаковский хотел закрепить свое первенство хотя бы в теории: напомнить, что именно он начал учитывать в русском стихе ударения и делить его на стопы. Он написал новый трактат по стихосложению «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» (1752). В действительности это совсем новое сочинение, подытоживающее и теоретически осмысляющее весь опыт, накопленный силлабо-тоникой. Во вступлении Тредиаковский дает подробное описание противоположности между стихом и прозой (равносложность и рифма возможны и в прозе, но тонический ритм — только в стихе), в основной части — превосходный по четкости и систематичности анализ 14 размеров: «гексаметра» и «пентаметра» хореического, ямбического, дактило-хореического и анапесто-ямбического, «тетраметра», «триметра» и «диметра» хореического и ямбического,— и употребительных в них рифмовки и строфики. Своеобразными приложениями к «Способу» явились статьи «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), где еще раз показывается противоположность стиха и прозы (это не то же, что противоположность поэзии и прозы) и утверждается, что новый стих продолжает (через голову силлабики) традиции народного тонического стиха.

За теорией следовала практика: признав вслед за Ломоносовым, что не только хорей, а и другие метры свойственны русскому языку, Тредиаковский счел себя обязанным разрабатывать все их в равной мере: и общепринятые ямбы и короткие хореи; и хореические 13- и 11-сложники по схемам 1735 г. (в которые Тредиаковский ввел чередование окончаний, меняя местами, по немецким образцам, мужское и женское полустишия):

Негде ворону унесть / сыра часть случилось;
На́ дерево с тем взлетел, / кое полюбилось.
Оного лисице / захотелось вот поесть;
Для того, домочься б, / вздумала такую лесть...
(«Баснь 8», 1752)

Что ж бы делать мне? / Не пойду и званый!
Иль тех лучше женских / Не терпеть обид?
Не пустила; ждет; / возвращусь, отгнанный?
Нет, нет! коль ни просит, / не уговорит!
(«Евнух», пер. из Теренция, 1752)

и новосозданные «дактило-хореи» и «анапесто-ямбы», обычно нерифмованные, но иногда — рифмованные (ср. § 30):

Гроб, победитель, зришь / и лютых раскаяний виды!
Дважды мрет, кто себе / смерть по достоинству мнит.
Ты ж однак удержи / в уме заклинаний обиды,
Также и речь, душам / коя спокойство чинит...
(эпитафия из «Аргениды», 1751)

Победитель, о! щедрый отец / Сицилийский, грядеши преславно:
С тобою — мир / возвращенный в одежде златой;
И с неба крилами летит / благочестие белыми явно.
Воззри, как тебя / осеняет бог в силе святой...
(панегирик из «Аргениды», 1751)

Эти метрические опыты Тредиаковского были для современников уже смешны: эпоха барокко кончалась, начиналась эпоха классицизма, искавшая не изобилия и разнообразия, а экономной рациональности поэтических форм. Но «Способ к сложению российских стихов» 1752 г. остался основополагающей книгой по русскому стиховедению для многих поколений: все, что писалось о стихе в учебниках словесности XVIII—XIX вв., восходило, обычно из вторых рук, к Тредиаковскому, а новшества вносились, как мы увидим, только «на полях» силлабо-тоники — в том, что касалось имитаций античного стиха, имитаций народного стиха и пр.

Б) Ритмика

§ 13. *Ритмика досиллабического стиха.* Мы видели, что в центре внимания и теоретиков и практиков XVII — начала XVIII в. стояли вопросы метрики: шло соперничество нескольких систем выделения и распределения сильных и слабых мест в стихотворном тексте. На этом фоне лишь второстепенную роль играли вопросы ритмики: выбор тех или иных из дозволенных возможностей заполнения как сильных, так и слабых мест. Здесь стихотворцы пока довольствовались тем, что естественным образом предоставлял в их распоряжение язык с его запасом слов каждой определенной слоговой длины и определенного акцентного строения.

Это видно при рассмотрении всех систем стихосложения, испробованных в описываемый период. Правда, система молитвословного стиха слишком мало изучена, чтобы о ее ритмике можно было бы что-нибудь утверждать. Но ритмика остальных систем стихосложения именно такова.

В литературных имитациях песенного стиха ритмика ближайшим образом повторяет ритмику своих фольклорных образцов. Если сравнить тактовиковый ритм «Повести о Горе и Злочастии» (XVII в.) с тактовиковым ритмом былинных записей Кирши Данилова (XVIII в.), то мы увидим: и там и здесь в метрическую схему 3-иктного тактовика укладывается не менее $^4/_5$ всего текста, а среди ритмических вариантов этой схемы преобладают хореические («Поклонился Горю до сыры земли» — около трети всего текста), а за ними следуют анапестические («Покорися мне, Горю нечистому» — чаще, чем в народном стихе), дольниковые («Поклонился Горю нечистому») и специфически тактовиковые («Поклонися мне, Горю, до сыры земли»). Более того, и в дольниковых и в специфически тактовиковых ритмах те вариации, в которых второй междуиктовый интервал длиннее первого (как в приведенных примерах), преобладают над теми, в которых первый длиннее второго («Не хвастай своим богатеством», «Не утешити дитяти без матери») — это тоже характерная черта фольклорного ритма, которой мы не встретим в позднейших русских литературных дольниках и тактовиках (ср. § 118).

В литературных имитациях говорного стиха опора на естественную ритмику русской речи сказывается еще непосредственнее. Расположение ударений и междуударных интервалов здесь совершенно свободно, никаких тенденций к силлабо-тоническому урегулированию уследить невозможно. В посланиях приказных стихотворцев слова более громоздки и междуударные интервалы более затянуты, в интермедиях или в «Романе в стихах» слова разговорно-коротки и интервалы тоже, но расположение их одинаково беспорядочно. Единственная закономерность, которую можно заметить: последний междуударный интервал в стихе в среднем немного длиннее предыдущих. Может быть, это влияние песенного стиха; может быть (что вероятнее), это просто следствие синтагматического строения говорного стиха — в начало каждого стихового отрезка стягиваются служебные и иные короткие слова, в конец — полнозначные и длинные.

Щи́т во вре́мя ра́ти защища́ет от теле́сного уязвле́ния, 11334
Есть же и друг верен помогает во время царского непризрения. 203214

Честь и милость царева красит всякого человека, 12114
Ей немощно весма отбыти настоящего сего века. 12134

(1-е послание справщика Савватия; цифры — слоговой объем последовательных междуударных интервалов)

Отец домой прихождает, 12
За косу меня младу о пол ударяет, 3103
О писме меня воспрашевает, 13
От страха ответа от меня не получает... 233

(«Роман в стихах», гл. «Ы»)

§ 14. *Ритмика силлабического стиха.* В силлабическом стихе, как мы видели, метрической константой было число слогов и место цезуры в строке; доминантой — женское окончание в стихе (нарушения этой доминанты не превосходят 10% в 1660—1710 и 5% в 1710—1735 гг.). Первое было задано самим определением силлабического стиха, второе — примером польской силлабики, в которой женское окончание в стихе получалось само собой по условиям языка. Но все остальные элементы стиха, т. е. цезурное окончание и расположение ударений внутри строк и полустиший, следовали лишь естественному ритму русской речи, без всяких специфических стиховых тенденций. Первые слабые признаки внимания к силлабо-тоническому ритму появляются лишь в ранних стихах Кантемира (1729—1731) да в анонимной пьесе «Дафнис» (1715); а затем следует решительная перестройка всей системы у Тредиаковского и позднего Кантемира.

Цезура в польском силлабическом стихе, так же как и стиховое окончание, могла быть только женская. В русском силлабическом 13-сложнике цезурное окончание стало произвольным: около 50% цезур были женскими, около 30% — мужскими, около 20% — дактилическими. Это почти точно соответствует естественным пропорциям словесных окончаний в русском языке. Лишь у раннего Кантемира и в «Дафнис» пропорция смещается: мужские цезуры начинают преобладать над женскими. После этого Тредиаковский в «Способе» 1735 г. объявляет законной лишь мужскую цезуру, а Кантемир в «Письме Макентина» — лишь мужскую и дактилическую. Но этот реформированный силлабический стих уже не имел времени для развития и был оттеснен силлабо-тоническим.

В зависимости от характера цезуры расположение ударений в первом полустишии 13-сложника могло совпадать с силлабо-тоническим ритмом: ямбом и анапестом (при женской цезуре: «О, вести сей веселой ...», «Убиваеми бяху...»), дактилем (при мужской: «Он, престарелый отец...»), хореем и амфибрахием (при мужской и дактилической: «Лука язви

сладки суть...», «Умы прозорливые...»). Во втором полустишии расположение ударений естественно дает ритм или хорея, или амфибрахия («... облак некий томный», «... враждебного брата»). При сочетаниях таких полустиший могли возникать целые строки с правильным силлабо-тоническим ритмом:

Бег творя, пущаше вопль в дебри необичний... (хорей)
Куроядо, престани! престани! престани!.. (анапест)
Вослед злодеяния пойдет неприязный... (амфибрахий)

(*Ф. Прокопович.* Владимир)

Однако наличие таких полустиший и стихов нимало не означало наличия силлабо-тонических тенденций в силлабическом стихе. Возникали они спорадически, перебивая друг друга, так что положение ударений в них было для читателя непредсказуемо, и ритм прояснялся лишь ретроспективно. Поэты их не искали: доля подобных ритмов в силлабических стихотворениях не превышает того, что должно было бы получиться при случайном подборе слов, никакой стиховой специфики здесь нет. Больше того, на примере Кантемира мы видим, что поэты дорожили неоднородностью ритма силлабического стиха, а силлаботоника казалась им монотонной: Кантемир, изгнав из своих поздних стихов женскую цезуру (а с ней — анапестические и ямбические ритмы), бережно сохранил пропорции разнообразия хореических и амфибрахических ритмов при мужской и дактилической цезурах.

Все сказанное относится к наиболее широкоупотребительному силлабическому размеру, 13-сложнику; почти то же можно сказать и о близком ему 11-сложнике. Несколько иная картина — в коротком 8-сложном размере. Он имел две разновидности: с цезурой (4 + 4) и без цезуры, причем иногда они смешивались и перебивали друг друга. Цезурный 8-сложник в отличие от 13-сложника имел склонность к доминантному женскому окончанию не только в конце стиха, но и в цезуре (особенно в поздних произведениях, напр. в духовном стихе о потопе). На современный слух такая частота ударений доминанты производит впечатление, близкое к силлабо-тоническому хорею:

За Моги́лою Рябо́ю
Над реко́ю / Прутово́ю
Бы́ло во́йско / в стра́шном бо́ю.

В де̂нь неде́льный / ополу́дны
Ста́лся на́м ча́с / велми́ тру́дный,
Прише́л турчи́н / многолю́дный...

(*Ф. Прокопович*)

Однако и здесь эта силлабо-тоничность — мнимая: правильные хореические полустишия («В день недельный...», «...ополудны») возникают ничуть не чаще, а неправильные («Стался нам час...», «...Велми трудный») ничуть не реже, чем это могло быть по чистой вероятности. И в дальнейшем в этом стихотворении Ф. Прокоповича появляются такие нимало не хореические строки, как «А скоро ночь уступила, Болшая злость наступила...».

Таким образом, не следует думать, что непривычный для современного слуха расшатанный ритм силлабики — следствие того, что поэты плохо вслушивались в «дух русского языка», и будто поэтому силлабика в русской поэзии оказалась недолговечной. Поэты очень точно следовали естественному ритму русского языка; просто они предпочитали ритмическое разнообразие силлабики ритмическому единообразию силлабо-тоники, четкости, так как это больше соответствовало художественному вкусу доклассицистической эпохи. Тот же Кантемир в «Письме Макентина» намечает для 10-, 9- и 8-сложных стихов некоторые ритмы четкого силлабо-тонического строя (дактили и амфибрахии), но не делает ни малейшей попытки их применить. И даже для чисто-силлабического (бесцезурного) 8-сложника он в «Письме» требует двух обязательных ударений, на 3 и на 7 слоге, а на практике (в переводах из Анакреона) ограничивается одним, на 7 слоге: это дает ему больше свободы ритмических вариаций.

§ 15. *Ритмика первых проб силлабо-тонического стиха.* Наконец, такой беспоследственный эпизод становления русского стиха, как силлабо-тонические опыты Глюка и Пауса, тоже был характерен для своей эпохи в истории ритмики. Здесь тоже сказалось общее следование первых русских стихотворцев естественному ритму языка. Но проявилось оно в другом — в отношении к длинным словам в стихе. Обычно в стихе слова употребляются более короткие, и ударения следуют друг за другом более густо, чем в прозе: это нужно для того, чтобы ритм ударений ощущался лучше. Это наблюдается и в силлабическом стихе и в позднейшем силлабо-тоническом. Чем гуще идут ударения, тем дальше стих от естественной речи: недаром Ломоносов писал, что чистые ямбы «трудновато сочинять». Вот эта трудность и оказалась не по плечу Глюку и Паусу, которые далеко не совершенно владели русским языком. В их стихах этой специфически-стиховой концентрации ударений нет, слова длиннее, густота ударений ближе к прозаической, чем в любом другом русском стихотворном тексте. Отсюда такие пропуски ударений на сильных местах, как в уже цитированной (§ 8) строчке амфибра-

хия «Неблагополучная ся отрицают...», — подобные ей вновь появятся не ранее чем в XX в. (§ 144).

Самое яркое проявление такой облегченности стиха — пропуск ударения на последней стопе, на константе. Мы видели, что в 8-сложном ямбе Глюка свободно сочетаются строки типа «Христо́с, свет пресветле́*йшии*, Ты те́мность освеща́*еши*...» и типа «В свет от Отца́ нам все́м присл*а́н* И в ясность ми́ру даро*ва́н*...»: и то и другое для автора — 4-стопный ямб, предполагающий в пении скандовку «Ты те́мность о́свеша́*еши́*...». Возможность использования ритмических вариантов с пропуском последнего ударения делает ритм стиха у Глюка необычным: в его 4-ст. ямбе сильнее звучат стопы I и II, чем III и IV, в его 4-ст. хорее — стопы I и III, чем II и IV (тогда как в позднейшем классическом хорее будет как раз наоборот). Причина такой трактовки константы в том, что Глюк и Паус переносят на русский материал навыки своего родного намецкого стихосложения: в немецком языке дактилические окончания слов обычно несут второстепенное ударение (Nebenton), настолько сильное, что оно может рифмоваться с основным (hér — Prédigér). В русском языке такое произношение искусственно, и поэтому стихи с пропуском ударения на константе насчитываются в позднейшей русской поэзии единицами (преимущественно в 5-см. ямбе — и, в частности, в «ямбическом триметре», § 104 — под влиянием немецких и английских образцов).

В) Рифма

§ 16. *Рифма в досиллабическом стихе.* Параллельно с освоением метрической и ритмической организации происходило в русском стихе XVII—XVIII в. и освоение рифмовки. Здесь также основой для этого освоения был опыт устного народного стиха.

Ни один из трех видов устного стиха не знал рифмы как последовательно проведенного приема — повторяющегося сигнала при конце ритмических отрезков текста. Рифма появлялась лишь спорадически, как средство подчеркнуть параллелизм; в говорном стихе пословиц она была преимущественно женской и мужской («Ложкой кормит, а стеблем глаз колет», «Пришла беда — отворяй ворота»), в речитативном стихе былин — преимущественно дактилической («Во гла́зах, мужик, да подлыгаешься, Во глазах, мужик, да насмехаешься...»). Такая роль «служанки параллелизма» имела для рифмы два важных последствия. Во-первых, она была по преимуществу грамматична: около четверти всех рифм (в по-

словицах) были глагольные, около трети — образованы существительными в одном роде, числе и падеже. Во-вторых, обращая больше внимания на грамматику, она обращала меньше внимания на фонетику: строгое совпадение согласных звуков было необязательно, такие рифмы, как «кормит-колет» с точки зрения норм, возобладавших в XVIII—XIX вв., были «неточными». Среди мужских и женских рифм в пословицах неточные составляли около 20%, среди дактилических — около 60%; в частности, среди мужских открытых рифм («беда-борода») около 40% составляли рифмы без опорного согласного («беда-ворота»), позднейшей традицией, как мы увидим, запрещенные.

Досиллабический стих, вырабатывая свою систему рифмовки, опирался именно на этот опыт устного говорного стиха. Но сдвиги при переходе от устного стиха к письменному, от спорадической рифмовки к сквозной были неизбежны, и совершаются они в трех характерных направлениях. Во-первых, рифма становится грамматичнее, однороднее: доля глагольных рифм, самых легких повышается почти до половины. Это понятно: сквозная рифмовка требовала непривычно большого количества рифм, и стихотворцы, отыскивая их, естественно, шли по пути наименьшего сопротивления. Во-вторых, чаще употребляются дактилические рифмы: в пословицах XVII в. их не больше 5%, а у князя Шаховского и справщика Савватия — около 25%. Это оттого, что литературному стиху приходится осваивать книжную лексику с ее удобными для рифмы суффиксами на «-ание», «-ение», «-ающий», «-ичество» и пр. (можно было бы предположить и влияние речитативного стиха, но там большинство спорадических дактилических рифм — глагольные, а тут — субстантивные с суффиксами вроде вышеперечисленных.) В-третьих, рифма становится точнее: среди мужских и женских доля неточных падает до 5%, среди дактилических — до 15%. Это, по-видимому, оттого, что сам переход от стиха устного к стиху письменному, от слагаемого на слух к слагаемому с пером в руке, побуждал стихотворца больше следить за внешней точностью рифмы. Это — начало той канонизации точной рифмы, которая произойдет в следующем периоде.

Все эти отличительные признаки характерны преимущественно для высоких жанров досиллабического стиха — Шаховского, Хворостинина, приказных стихотворцев. Что касается низших жанров, где стихи сперва слагались на слух, а потом записывались, то здесь черты устного говорного стиха держались гораздо крепче. Так, в интермедиях 1740-х гг. («тихановский сборник») дактилические рифмы совершенно

стушевываются, энергичные мужские выступают на первый план и доля неточных рифм («лапти-лавки», «ноты-тоны», «возьми-снеси») не ниже, а в полтора раза выше, чем в отстоявшемся, обкатанном тексте пословиц.

Наконец, следует отметить, что многие поздние образцы досиллабического стиха, написанные уже в эпоху господства силлабики, несут несомненные следы влияния ее рифмовки. Это, во-первых, сильно повышенный процент женских рифм: так, в драме «О Сарпиде», с ее слабой ориентацией на силлабический ритм, женские рифмы достигают 75%, а в «Романе в стихах» — даже 90% (причем почти сплошь глагольных). Это, во-вторых, разноударные рифмы вроде «страна-сана», «никому-дому»; даже в ранней досиллабике Шаховского мы находим «вопием-змием», в интермедиях «промысел-доспел», а в записях пословиц «упросил-бросил». Откуда эти явления возникли в самой силлабической рифмовке, мы сейчас увидим.

§ 17. *Рифма в силлабическом стихе.* Силлабика принесла в русское стихосложение совсем новый подход к рифме, непривычный для русского читателя — как тогдашнего, так и нынешнего. В тонике определяющим в рифме является положение последнего ударения в стихе — в зависимости от этого рифмы делятся на мужские, женские, дактилические. В силлабике определяющим в рифме является только количество созвучных слогов в конце стиха — в зависимости от этого рифмы делятся на односложные, двусложные и т. д., а положение ударения теоретически безразлично: в цитированном выше (с. 11) латинском гимне glori*ósi*—preti*ósi*-gener*ósi* и mystér*ium*-prét*ium*-gént*ium* одинаково воспринимались как полноценные двусложные рифмы. В польской силлабике до середине XVI в. достаточным считалось односложное созвучие, поэтому такие окончания, как мужское lud-trud, женское boży = leży, разноударное czas = obraz, воспринимались как рифмы. Только с середины XVI в. в польском стихе утвердилась обязательная двусложная рифма, которая в польском языке с его постоянным ударением на предпоследнем слоге естественно оказывалась женской (за исключением редчайших составных рифм). В таком виде и застала свой польский образец нарождающаяся русская силлабика.

Мы видели (§ 14), что русские силлабисты восприняли женское окончание польского стиха как самостоятельную тоническую константу. Соответственно с этим и двусложные рифмы в русской силлабике, как правило, оказывались женскими. На русскую поэзию обрушивается потоп женских рифм, и среди них господствуют, разумеется, самые легкие —

глагольные. Если в досиллабике глагольные рифмы составляли около половины всех рифм, то у Симеона Полоцкого они составляют три четверти (причем более половины среди них приходится только на 5 самых характерных глагольных окончаний: «-ити», «-ати», «-аше», «-ает», «-ися»). Это — наивысшая ступень грамматизации рифмы в русской поэзии: повествование Симеона плавно течет от глагола к глаголу, и (в среднем) каждый второй глагол подчеркнут рифмой.

Однако неправильно было бы сказать, что русская силлабика канонизировала женскую рифму. Рифмы зрелого Симеона Полоцкого — все двусложные, но не все женские: среди них есть и мужские («тебе-себе»), и дактилические («любезнейший-смиреннейший»), и разноударные («тебе-небе», «никому-дому», «являти-плакати»). Поэты менее искусные сбивались иногда на односложные рифмы: у А. Белобоцкого четверть всех рифм составляют такие, как «солнце-сердце», «ходите-посылайте», «сребра-добра», «милость-кость», «тысящи-помощи». Но силлабический принцип рифмовки оставался тверд: у Симеона невозможна, например, рифма «тебе-судьбе», потому что она односложная, а у Белобоцкого, например, рифма «ходит-бродят», потому что в ней нетождествен именно последний слог, который один важен для автора.

Как произносились разноударные рифмы — вопрос спорный, потому что прямых свидетельств об этом не дошло, а разметка ударений в рукописях и прижизненных изданиях сбивчива. По одному мнению, происходило как бы стушевывание рифмующих ударений: в силлабической скандовке каждый слог произносился с повышенной отчетливостью, и разноударная рифма слышалась как «те́бе́-не́бе́». По другому мнению, происходил искусственный перенос ударений, выравнивающий все рифмы в женские, и разноударная рифма слышалась как «те́бе-не́бе». По-видимому, возможно было и то и другое, так как, с одной стороны, Тредиаковский (в статье «О древнем, среднем и новом...») осуждает силлабистов за то, что они «употребляют безразборно» наряду с женской рифмой и мужскую и дактилическую; с другой стороны, Кантемир (в «Письме Макентина», § 18) осуждает их за перенос ударений, «так, чтоб вместо глава́ писать гла́ва». Как бы то ни было, существеннейшим ощущался не тонический, а силлабический признак рифмы — ее односложность или двусложность.

Тем не менее решительное преобладание правильных женских рифм создавало тоническую инерцию, которой поэты подчинялись все больше и больше. У Симеона в 1670—1680-х гг. несомненных женских рифм лишь 75—85% (у Белобоц-

кого — 50%); у Ф. Журавского и П. Буслаева в 1720—1730-х гг.—90—95% (причем разноударные, наиболее тревожащие слух, исчезают почти совсем). Русская рифма уже готова осознанно перейти от силлабического принципа организации к тоническому.

§ 18. *Рифма в первых силлабо-тонических стихах. Первая деграмматизация.* У Тредиаковского в «Новом и кратком способе» 1735 г. утверждается сам термин «рифма» и различение «мужеских» и «женских» стихов (перевод французских терминов). В своих рекомендациях он по своему обыкновению твердо стоит на почве существующего узуса. Во-первых, рифму он считает обязательной: безрифменные стихи для него не существуют, так как они непривычны ни русской, ни французской поэзии (характерна ссылка на фольклор: «наш народ толь склонен к рифмам, что и в простых присловицах... слух любит ими услаждаться»). Во-вторых, рифму он допускает только женскую, сообразно сплошным женским окончаниям принимаемого им 11- и 13-сложного хорея; мужскую он считает низкой, отчасти — по неминуемой ассоциации с песнями, отчасти, несомненно, потому, что односложная мужская рифма для него примитивнее, чем двусложная женская. В-третьих, ввиду столь широкой потребности в женских рифмах, Тредиаковский решительно заступается (перед неизвестными оппонентами) за рифму грамматическую: требование грамматической разнородности рифм для него — «ненадобная нежность».

Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» опять-таки по своему обыкновению сосредоточивается не на том, что есть, а на том, что возможно и потому желательно: на допустимости в русском стихе и мужских, и женских, и дактилических рифм — «для чего нам... самовольную нищету терпеть и только однеми женскими побрякивать, а мужеских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?.. » Таким образом, для Ломоносова вопрос о рифме целиком сводится к вопросу о клаузуле: созвучие как таковое его не интересует, ни о допустимости белых стихов, ни о грамматических и евфонических требованиях к рифме он не высказывается.

Кантемир в «Письме Макентина» останавливается на рифме с наибольшей подробностью. Во-первых, он не согласен с взглядом Тредиаковского на обязательность рифмы: русской и французской традиции он противопоставляет опыт «итальянцев, гишпанцев, англичан», у которых употребительны и безрифменные стихи («свободные», по его итальянизированной терминологии). Во-вторых, рифму он признает

и мужскую, и женскую, и дактилическую («тупую», «простую» и «скользкую», по его терминологии), хотя вместить их в равносложный стих явно затрудняется и на практике держится только женской. В-третьих, такой — хотя бы теоретически — богатый выбор позволяет ему быть строже в грамматических требованиях к рифме: он осуждает как «подлую» рифму на «-ати» в однородных инфинитивах, но дозволяет ее в сочетании имени с глаголом («мати-спати»). В-четвертых, он — по этой же причине — впервые останавливается на фонетических требованиях к рифме: считает нормою точное совпадение ударной и всех послеударных «букв», считает вольностью все отступления от графической точности («*вы*ти-вопи*ти*», «у*т*ка-ду*д*ка», «волны-полны*й*», «по*л*ный-во*ль*ный», «сла*ст*ный-кра*с*ный»), считает достоинством наличие опорных предударных «букв» («т*есло*-в*есло*», «обе*зь*яна-из*ъ*яна»). Для последующей традиции XVIII в. эти рассуждения стали образцами.

Кантемир старался и на практике быть верным своим теоретическим требованиям — хотя бы только в женских рифмах. Он писал белые стихи (переводы из Горация и Анакреона); опорные звуки в рифмах у него являются вдвое чаще, чем у старших силлабистов; и, что самое главное, он, действительно, начинает избегать грамматических однородных рифм: у Симеона глагольных рифм было 75%, у Кантемира — только 33%. Это начало первой деграмматизации русской рифмы, закономерной реакции на засилье грамматических рифм в силлабике; тенденцию эту продолжат Ломоносов и поэты XVIII в.

Итоги дискуссии о рифме подвел Тредиаковский в «Способе» 1752 г. (гл. 6) и подвел их очень кратко: рифма в стихе употребительна, но отнюдь не обязательна; по строению различаются рифмы мужские и женские (односложные и двусложные), они равноправны; по степени точности различаются рифмы графически вполне и не вполне точные («богатые» и «полубогатые»); о грамматичности рифмы он ничего не говорит; и вообще считает, что «рифма есть не существенная стихам» и нужно, «чтоб всегда был предпочитаем ей Разум». Интерес Тредиаковского в эту пору уже вел его к безрифменному стиху — к гексаметру.

Любопытно мимоходное замечание Тредиаковского о дактилической рифме (гл. 2, § 9): он предлагает называть ее «обоюдной» «для того, что она совокупно и мужская и женская, или, справедливее, ни та ни другая». Едва ли это не отголосок мысли о поэтической практике Глюка и Пауса, рифмовавших на немецкий лад дактилические окончания

с мужскими,— единственный след этих первых русских силлаботонистов в области рифмы. Сам Тредиаковский в своих немногочисленных дактилических рифмах всегда чист и сверхсхемных ударений не допускает.

Г) Строфика

§ 19. *Строфика песенная и книжная.* Древнейший и простейший вид сочетания рифмованных стихов — это парная рифмовка. Она и господствует в описываемую эпоху в русском стихосложении. В досиллабическом говорном стихе господство парной рифмовки было безраздельным: рифма здесь — единственное средство членения текста, и ничто не должно мешать рифменному ожиданию. В силлабическом стихе господство парной рифмовки поддерживалось также и польским влиянием: в польском 13-сложнике парная рифмовка была почти обязательной, а в 11-сложнике — преобладающей.

Поэтому единственным средством строфообразования, т. е. сочетания стихов в повторяющиеся по каким-либо признакам группы, оставалось периодическое чередование неравных строк. Так, силлабическая имитация сапфической строфы состояла из трех 11-сложников и одного 5-сложника:

Торжественная /паки вам отрада
Спешно приходит, / российская чада,
От восточныя / военныя брани
Марсовой дани...
(«Песнь на взятие Дербента Петром I», 1722)

Еще более сложные неравнострочные строфы появлялись в песенных текстах, опираясь на игру напева. Так, в гимне на Успение (Бессонов, № 432) строфа состояла из стихов в 9, 9, 12, 12, 5, 5 и 8 слогов, причем последние стихи двух смежных строф рифмовались между собою (прообраз парных строф Державина и др., § 45):

Кто сея радости виною?
Мариам смертию святою!
Тем восток пой, запад пой и север с югом
Гимны красны, веселящеся друг с другом:
Пойте согласно,
Видяще ясно
Дивну Девы добродетель.

Сердце плещет, дух весь играет,
Кто сему причина бывает?
Дева, бессмертного смертная родивши,
Смертных с живым богом вечно примиривши:
Источи сладость,
Дивну всем радость,
Яже дал в ней бог содетель.

Такие строфы были звучны и выразительны, но употребление их понятным образом ограничивалось песенной лирикой: между песнями и книжными виршами с их ровными двустишиями ощущался разрыв. Вставала задача создания специфически книжной строфики — такой, которая могла бы восприниматься и без пения. Эту задачу решило младшее поколение русских силлабистов — Прокопович и за ним Кантемир; для этого решения они обратились через голову польской силлабики к опыту итальянской силлабики. Результатом этого было открытие перекрестной (и охватной) рифмовки и удлиненных (трехчленных, ср. «За Могилою Рябою...», § 14) рифмических рядов. Перекрестная рифмовка едва ли не впервые появляется в начале 1730 г. в песне Прокоповича «Плачет пастушок в долгом ненастьи», где она подчеркивала чередование 5 + 5-сложных и 4-сложных строк:

Коли дождусь я / весела ведра
И дней красных,
Коли явится / милость прещедра
Небес ясных?..

Тройная перекрестная рифмовка появляется у Прокоповича в имитации итальянской октавы (забытой после этого до времен Жуковского, § 76) — в обращении к Кантемиру, в 1730 г. еще анонимному:

Не знаю, кто ты, / пророче рогатий,
Знаю, коликой / достоин ти славы.
Да почто ж было / имя укрывати?
Знать, тебе страшны / сильных глупцов нравы.
Плюнь на их грозы! / Ты блажен трикраты.
Благо, что дал бог / ум тебе столь здравый.
Пусть весь мир будет / на тебе гневливый,
Ты и без щастья / доволно щастливый...

Кантемир откликнулся на эти октавы 8-стишием с рифмовкой АББАВГГВ — первым образцом охватной рифмовки в русской поэзии:

Устами ты обязал / меня и рукою,
Дал хвалу мне свыше мер, / заступил немало —
Сатирику то забыть / никак не пристало,
Иже неблагодарства / страсть хулит трубою...

Таким образом, к моменту утверждения силлабо-тоники в русском стихе он уже был подготовлен к принятию всей системы строф, которая господствовала в Европе XVIII в.

II

ВРЕМЯ ЛОМОНОСОВА И ДЕРЖАВИНА



§ 20. *Общие черты периода.* Русская поэзия XVIII в. вступает в круг европейских литератур эпохи классицизма. Общие черты поэтики классицизма известны. В основе прекрасного, как и в основе всего сущего, лежит разум, на него опирается вкус. И разум и вкус едины для всех, индивидуальные отклонения неразумны. Путь к созданию прекрасного намечен великими писателями прошлого, прежде всего — античности: они более всего приблизились к воплощению абсолютно прекрасного в искусстве. Поэты должны следовать этим образцам: вне традиции нет пути к совершенству. Прекрасное может раскрываться в более широком охвате и в более узком, в более чистом отвлечении и в отягощении бытовыми деталями,— этим возможностям соответствует иерархическая система жанров, от героической эпопеи и трагедии до эпиграммы и комедии.

Противопоставление стиха и прозы, столь важное для русской поэзии, находило в системе классицизма полное выражение. Стих безоговорочно ценился выше, чем проза, но достоинства стиха были те же, что и прозы: ясность, точность и гармония. Стилистические «украшения», создававшие бóльшую или меньшую высокость слога, ощущались именно как украшения, внешние знаки иерархического места жанра в системе. Поэтому разнообразие поэтической формы не представлялось достоинством — оно грозило отвлечь внимание читателя от ясности содержания. Экономия, сознательное самоограничение художественных средств было правилом для классицизма. В частности, ограничен был и круг стихотворных форм. Практически европейский классицизм различал три типа стиха — длинный для больших жанров (французский 12-сложник, итальянский 11-сложник, немецкий 6-ст. ямб, английский 5-ст. ямб,— все они ощущались как эквиваленты одновременно и античного эпического гексаметра и античного драматического триметра), средний для высокой и нейтральной лирики (французский 8-сложник, английский и немецкий 4-ст. ямб) и короткий для легкой пе-

сенной лирики (3-ст. ямб и его силлабические аналоги; 4-ст. хорей также чаще примыкал сюда, чем к средним стихам). С такими семантическими ассоциациями вошли эти формы стиха и в начинающуюся русскую силлаботонику. Правда, следует заметить, что эти нормативные установки никогда не приобретали характера прямых рекомендаций, в учебных пособиях (Аполлоса [Байбакова], Подшивалова, а также в запоздалом итоге русского классицизма — «Словаре» Остолопова 1821 г.) лишь кратко сообщалось, например, что 4-ст. ямбом «обычно пишутся» оды, а затем внимание составителей сосредоточивалось на «благозвучии» стиха — чтобы стих звучал легко и не затруднял восприятия содержания.

Классицизм в XVIII в. господствовал, но не безраздельно: с одной стороны, еще живы были традиции барокко, учившие культивировать форму стиха как самодовлеющую эстетическую ценность, с другой стороны, уже начинали чувствоваться тенденции предромантизма, учившие строить форму не по традиционным общим «правилам», а по вечной и конкретной «естественности». В быстроразвивающейся русской литературе эти две противоположные крайности порой взаимодействовали: так, Державина можно считать и одним из последних поэтов русского барокко, и одним из первых — русского предромантизма. Но и в самой строгой своей форме система классицизма оставляла в поэзии пространство, не охваченное «правилами»,— самую высокую «восторженную» лирику, с одной стороны (пиндарические оды), и самые малые формы, считавшиеся «поэтическими безделками», с другой стороны (сонеты и пр.). Традиционный канон в основном корпусе стихотворных произведений, экспериментальная свобода на поэтической периферии — это диалектическое взаимодействие двух начал чувствуется на всем протяжении истории стиха XVIII в.

А) Метрика

§ 21. *Метрический репертуар и семантика размеров.* Жанровое мышление и прикрепленность размеров к жанрам определяли метрический облик всей поэзии XVIII в. Идеальное «полное собрание сочинений» любого автора имело приблизительно такой вид. На первом месте — царица жанров, героическая эпопея (как «Россияда» Хераскова) — конечно, 6-ст. ямбом. За нею могли следовать поэмы дидактические, описательные и пр.— тоже 6-ст. ямбом. Затем шли оды: отдельно «торжественные», почти исключительно 4-ст. ямбом (и 10-стишной «одической строфой», § 44), и отдельно

«духовные» (подражания псалмам, философские медитации), где применение размеров было свободнее и наряду с ямбом охотнее употреблялся 4-ст. хорей. Иногда выделялись «гимны» или «пиндарические оды» — разностопными ямбами; к ним примыкали «кантаты», рассчитанные на музыку, где основная часть писалась вольным (разностопным неурегулированным) ямбом, а вставные арии и хоры — другими размерами. За высокими жанрами шли средние: сатиры — 6-ст. ямбом; послания — поначалу тоже 6-ст. ямбом, потом, для менее серьезного содержания,— также и вольным, 4-ст. и даже 3-ст. ямбом; эклоги и идиллии — тоже поначалу 6-ст., а потом также и вольным ямбом; элегии — тоже поначалу 6-ст., а потом и вольным ямбом; «анакреонтические оды» — почти исключительно 4-ст. хореем и 3-ст. ямбом. Наконец, низкие жанры: героикомические поэмы — как все поэмы, 6-ст. ямбом; басни и «сказки» — вольным ямбом; романсы и песни — чаще всего 4-ст. хореем, 3-ст. ямбом, 4-ст. ямбом, реже — сложными строфами, рассчитанными на музыку; мадригалы, эпиграммы, эпитафии, «надписи» — вначале 6-ст., потом обычно вольным ямбом. Из драматических произведений высокие трагедии неизменно писались 6-ст. ямбом, «средние» оперы — вольным ямбом со вставками других размеров (как кантаты), «низкие» комедии — обычно прозой (как «Недоросль»), а если стихами, то опять 6-ст. ямбом.

Из этого обзора видно: основными размерами русской метрики XVIII в. были 6-ст. ямб (в крупных и средних), 4-ст. и вольный ямб (в средних и мелких произведениях). Действительно, в стихах XVIII в. на долю 6-ст. ямба приходится около 25% всех произведений (и около 40% всех строк, потому что произведения эти — крупные), вольного ямба — тоже 25%, 4-ст. ямба — 20%, 4-ст. хорея — 10%; эти 4 размера занимают четыре пятых всей стихотворной продукции XVIII в., а на долю нескольких десятков остальных размеров приходится всего одна пятая. Так отчетлива была разница между каноническими и периферийными, экспериментальными размерами. Если у отдельных поэтов эти пропорции и колебались, то лишь от предпочтения, оказываемого тем или иным жанрам,— например, хореическим песням или вольноямбическим басням.

Подавляющее преобладание имел, таким образом, ямб. Причина этого, как мы видели, была историческая: именно ямб и его аналоги господствовали в наиболее влиятельных европейских литературах эпохи классицизма. Ломоносов пытался подвести под это и теоретическое обоснование: ямб — ритм восходящий (первый слог стопы слабый, вто-

рой сильный), поэтому он более подходит для высоких предметов. Тредиаковский с его филологическим беспристрастием оспаривал это: размер безразличен к предмету, и, например, дактиль древнего героического гексаметра был ритмом нисходящим. Для прояснения вопроса был устроен своеобразный поэтический диспут: в 1744 г. Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков выпустили совместную книжку «Три оды парафрастические псалма 143» («Благословен господь бог мой, научаяй руце мои на ополчение, персты моя на брань...»), где без подписей были напечатаны рядом три переложения одного и того же текста — хореическое (Тредиаковского) и ямбические (Ломоносова и Сумарокова):

Благословен творец вселенны,
Которым днесь я ополчен!
Се руки ныне вознесенны
И дух к победе устремлен...
(*Сумароков*

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! ты един предвечный,
Сый господь вчера и днесь...
(*Тредиаковский*)

Благословен господь мой бог,
Мою десницу укрепивый
И персты в брани научивый
Сотреть врагов взнесенный рог...
(*Ломоносов*)

Более чем через 15 лет подобное состязание повторилось: переведена была ода Ж.-Б. Руссо «На счастье»: Ломоносовым — 4-ст. ямбом (1760: «Доколе, счастье, ты венцами Злодеев будешь украшать...»), Сумароковым — 4-ст. хореем (1760: «Ты, фортуна, украшаешь Злодеяния людей...»), Тредиаковским — 6-ст. ямбом (1765: «Фортуна! что твоя рука увенчает Продерзости ниже́ и слышаны когда...»). Результаты состязаний остались, конечно, спорными. Читательская масса, еще жившая традициями силлабики, из трех парафраз псалма решительно предпочла хореическую Тредиаковского (она чаще всего в рукописных песенниках), а образованная публика, мыслившая классицистическими нормами, твердо считала, что ломоносовские ямбы «На счастье» «выше» сумароковских хореев. Это представление, что «ямб в важных материях приличнее хорея» (Е. Болховитинов, письмо к Державину, 1811), оказалось очень живуче и встречается в популярных книжках даже посейчас.

§ 22. *4-стопный ямб*. Ведущим размером лирики, таким образом, был 4-ст. ямб. Безраздельнее всего он господствовал в торжественной оде (здесь иные размеры, как 4-ст. хорей, воспринимались на его фоне лишь как исключение):

Султан ярится! ада дщери,
В нем фурии раздули гнев.
Дубравные завыли звери,
И волк и пес разинул зев;
И криками ночные враны
Предвозвещая кровь и раны,
Все полнят ужасом места;
И над сералию комета
Беды на часть полночну света
Трясет со пламенна хвоста!

(*В. Петров.* На войну с турками, 1769)

В духовной оде 4-ст. ямб делил господство с 4-ст. хореем, но преобладание все же оставалось за ним:

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движеньях вещества,
Теченьем времени предвечный,
Без лиц, в трех лицах божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем — бог!

(*Державин.* Бог, 1784)

В средних жанрах лирики главной опорой 4-ст. ямба были «стансы», сближавшиеся с духовными одами своей нравственно-медитативной тематикой:

Наполнен век наш суетою,
Нигде блаженства в нем не зрим;
Единой только мы мечтою
Прельстясь, от истины бежим.
Я зрю, единый тем гордится,
Что он в чин вышний возведен;
Но тщетно чином он красится,
Когда им чин не украшен...

(*Ржевский.* Станс, 1760)

В низких жанрах 4-ст. ямб отступал перед другими размерами, однако встречался и в песнях (обычно грустных) и еще чаще — в романсах (определявшихся как песни, изливающие не свои, но чужие чувства, т. е. с включением эпического элемента):

Свидетели тоски моей,
Леса, безмолвью посвященны!
Утехами прошедших дней
В глазах моих вы украшенны...

(*Нелединский-Мелецкий.* Песня, 1796)

Где Дафнис? Где он воспевает,
Любитель рощ от юных лет?
Мне рощи глухо отвечают:
Его уж нет! Его уж нет!..

(*Дмитриев.* Романс, 1797)

С этих позиций 4-ст. ямб постепенно распространяется и на другие стихотворные жанры — особенно к концу века, когда жанровые границы, установленные классицизмом, начинают колебаться. Державин сохранял приверженность к 4-ст. ямбу во всех своих лирических стихах — не только таких, как «Водопад», «Вельможа» или «Лебедь», но и таких, как «Видение мурзы» («На темно-голубом эфире Златая плавала луна...») или «Изображение Фелицы» («...Не воспрещу я стихотворцам Писать и чепуху и лесть...»). Через медитативные оды — такие, как «Утро» или «Вечер» Княжнина

(«...Любви сердечной на вопрос Улыбкой милой отвечаешь...»), 4-ст. ямб переходит в элегическую лирику нового типа — такую, как «Волга» или «К самому себе» Карамзина («...Где в первый раз открыл я взор, Небесным светом озарился...»), а через дидактическое послание («К княгине Дашковой») того же Княжнина — в эпистолярную лирику нового типа, такую, как «Послание к Дмитриеву» или «Послание к Плещееву» того же Карамзина («Конечно, так,— ты прав, мой друг! Цвет счастья скоро увядает...»). Наконец, отчасти по прямым французским образцам, отчасти под косвенным влиянием романса 4-ст. ямб начинает появляться в повествовательных стихотворениях — «Сказке» Богдановича (1761; «Хотелось дьявольскому духу, Поссорить мужа чтоб с женой...»), «Флоре и Лизе» Княжнина (1778), «Алине» и «Раисе» Карамзина (1790, 1791):

В стране, украшенной дарами
Природы, щедрого творца,
Где Сона светлыми водами
Кропит зеленые брега,
Сады, цветущие луга,
Алина милая родилась;
Пленяла взоры красотой,
А души ангельской душой...

Так постепенно подготовлялась та стремительная экспансия 4-ст. ямба на все лирические, а потом и эпические жанры, для которой наступило время в начале XIX в.

§ 23. *6-стопный ямб*. Этот размер, как сказано, предпочитался большими и преимущественно высокими жанрами, и соблюдалось такое прикрепление строже. Мы находим 6-ст. ямб в героической поэме (пример — из «Россияды» Хераскова, 1779):

Пою от варваров Россию свобожденну,
Попранну власть татар и гордость низложенну...

и в героикомической поэме («Елисей» В. Майкова, 1769):

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который, во хмелю беды ужасны строя,
В угодность Вакхову, средь многих кабаков
Бивал и опивал ярыг и чумаков...

и в трагедии («Димитрий Самозванец» Сумарокова, 1771):

... Иди, душа, во ад и буди вечно тленна!
О! если бы со мной погибла вся вселенна! —

и в комедии («Чудаки» Княжнина, 1790):

...Противу чести мы не сделали прорухи...
— ...И, помнится, у нас по полной оплеухе... —

и в элегии (Ржевский, 1763):

Не знаю, отчего весь дух мой унывает
И грудь мою тоска несносна разрывает... —

и в сатире («Чужой толк» Дмитриева, 1794):

...Он тотчас за перо и разом вывел: ода!
Потом в один присест: «такого дня и года!»
Тут как?.. «Пою!..» Иль нет, уж это старина... —

и в дидактическом послании («Письмо о пользе стекла» Ломоносова, 1752):

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые стекло чтут ниже минералов... —

и в эклоге (Богданович, 1761):

...Пойду за нею вслед, она живет у речки,
Скажу, что наши там смешалися овечки... —

и в эпиграмме (Сумароков, 1759):

Танцовщик, ты богат, профессор, ты убог:
Конечно, голова в почтеньи меньше ног.

Из эпиграмм и прочих мелких жанров, а также из басен 6-ст. ямб довольно рано был вытеснен вольным ямбом (впрочем, «Лисица-кознодей» Фонвизина написана 6-ст. ямбом еще в 1780-х гг.); но крупные жанры прочно оставались за ним, а экспериментальным образом он испытывался хоть раз решительно во всех жанрах, даже в оде (от уже упоминавшейся «На счастье» Тредиаковского, 1765, до «Песни всемогущему» Ключарева, 1782). Это был самый универсальный размер русской поэзии XVIII в.: если содержание стихотворения не требовало отчетливых жанровых ассоциаций, то поэт выбирал для него 6-ст. ямб.

По аналогии со своим образцом — французским «александрийским стихом» — русский 6-ст. ямб употреблялся обычно в виде двустиший с парной рифмовкой, симметрично уравновешенных синтаксически и стилистически. Но были и исключения: 6-ст. ямбом с вольной рифмовкой написана цитированная комедия Княжнина «Чудаки», четверостишиями — трагедия Ломоносова «Тамира и Селим» и поэма Богдановича «Сугубое блаженство», а в лирических «стансах» 6-стопные четверостишия встречались лишь немногим реже 4-стопных. Из стансов такое построение перешло и в стихотворения, не имевшие этого подзаголовка; самое знаменитое из них, несомненно, «Памятник» Державина (1795):

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит...

§ 24. *Вольный ямб: басня и пиндарическая лирика.* Третьим ведущим размером русской метрики XVIII в. был вольный ямб, или, как чаще его называли, вольный стих. (В русской терминологии потом установилось различение понятий «вольный стих» — неурегулированная последовательность строк одного метра, но разных стопностей, и «свободный стих» — последовательность строк, метра не имеющих и и обычно не рифмованных; во французской терминологии эти понятия смешиваются в обозначении vers libre). Его художественный эффект состоял в том, что длина каждой новой строки, а следовательно и интонация ее, была непредсказуема: стих ощущался как переменчивый и полный неожиданностей. В сочетании с низким языковым стилем это осмыслялось как имитация естественной разговорной гибкости и богатства интонаций; в сочетании с высоким языковым стилем — как знак вдохновенного порыва, когда писатель сам теряет власть над льющимся из его уст потоком божественной речи. Поэтому в первом случае вольный ямб использовался преимущественно в басне, мадригале, эпиграмме и т. п. (канонизатором вольного стиха в басне был Ж. Лафонтен), а во втором — в самой высокой одической лирике (здесь наследниками барокко в эпоху классицизма стали Дж. Драйден, Ж.-Б. Руссо, К. В. Рамлер). К этим двум жанровым полюсам тяготел вольный ямб и в русской поэзии.

В русской басне вольный ямб был утвержден Сумароковым; он хорошо соответствовал той интонации дурашливого балагурства, на которой Сумароков строил этот жанр. Русскому читателю он напоминал, вероятно, не только о лафонтеновском образце, но и о досиллабическом говорном раешном стихе:

...Всё бредит, мучится, кричит, ревет гора;
Родить пора.
Робята говорят, страшней того не ведя:
«Слона
Или медведя
Родит она».
А люди в возрасте, наполненны обманом,
Поздравить чаяли родильницу с Титаном.
Но что родилось бишь?
Мышь.
(*Сумароков*, Гора в родах, 1759)

В высокой лирике вольный ямб прививался менее уверенно: строгому классицизму он казался опасной уступкой вкусам барокко. Но к концу века, с начинающимся кризисом классицизма, эта форма все более привлекает внимание поэтов. Первым ее поборником был В. Петров, а потом и Державин в таких стихотворениях (постоянно напоминающих о музыке), как «Утро» и «Целение Саула»:

Россия, матери лишенна,
Внезапной смертию ея,
Как страшным громом оглушенна,
Не помня своего на свете бытия,
Стоит оцепенев; пресветлы меркнут очи,
Восходит на чело печальный сумрак ночи,
Остановляется всех жил биенье вдруг
И запирается во персях томный дух;
Бесчувственна, полмертва,
Несносной скорби жертва,
Падет.
Опомнясь — зрелище плачевно — восстает:
С увядшими красами,
С растрепанными вдоль широких плеч власами...
(*В. Петров*, Плач и утешение России..., 1796)

Разностопный ямб высокой лирики допускал и более строгие и более свободные формы: более строгим был строфически урегулированный стих (его и предпочитал Петров, ср. § 45), более свободным — вольный стих без рифм (как в некоторых сумароковских переложениях псалмов или в радищевских «Песнях, петых на состязаниях ...»); отсюда был один только шаг до экспериментов с настоящим, т. е. неметрическим свободным стихом (§ 29). Но в целом высокая лирика оставалась сравнительно замкнутой областью вольного стиха. Гораздо больше популяризировали его «низкие», разговорные жанры. Из басни он легко перешел в близко родственную ей «сказку» (стихотворную новеллу), а затем дал такое значительное произведение большого жанра, как «Душенька» Богдановича (1783, с подзаголовком «древняя повесть в вольных стихах»). Значение «Душеньки» было в том, что здесь среди вольного ямба выделялись целые эпизоды в равностопных стихах (6-стопных в описании дворца Амура, 4-стопных — для поезда Венеры, 3-стопных — для грота любви), и это позволяло вовлечь в него самые разнообразные жанрово-семантические ассоциации. Именно отсюда совершается завоевание вольным ямбом средних жанров. Еще Ржевский пробовал вольный ямб и в элегии и в идил-

лии; но наиболее удобным по тематической разносторонности жанром оказалось послание (которое и во французской поэзии широко пользовалось вольным стихом). В 1780—1790-х гг. Муравьев пишет «Послание о легком стихотворении» и «Силу гения», потом Карамзин — свои программные «Послание к женщинам», «К неверной» и «К верной»; и здесь вырабатываются те новые интонации вольного ямба, которые будут подхвачены поколением Жуковского:

... Сей разум, коим нас
Судьбы благие одарили,
О коем мудрецы твердят нам всякий час,
Не есть ли тщетный дар без склонностей сердечных?
Они-то движут нас; без них и ум молчит.
Погибель ждет пловцов беспечных,
Когда их кормщик в бурю спит;
Но кормщику не можно
Без ветра морем плыть. Уму лишь править должно
Кормилом жизни сей:
Нас по морю несет шумящий ветр страстей...
(*Карамзин*. Послание к женщинам, 1795)

§ 25. *Вольный ямб: длинные и короткие строки*. В вольном стихе в принципе могли сочетаться строки любой длины — от 6-стопных до 1-стопных (и даже 1-сложных, как выше в примере из «Горы в родах»). Эту возможность не преминул, между прочим, обыграть Ржевский, напечатав свою басню «Муж и жена» (1761) как фигурное стихотворение (ромб) с последовательностью 1-, 2-, 3-... 11-, 12-, 13-, 12-, 11-... 3-, 2-, 1-сложных строк: «Нет,/ Мой свет,/ Не ложно,/ То, что с тобой / И жить не можно,/ Как с доброю женой...». В действительности, конечно, одни стопности употреблялись чаще, другие реже; чаще — те, которые и вне вольного стиха, в самостоятельном употреблении были более разработаны и привычны. У Сумарокова и его учеников (Ржевского, Майкова, Аблесимова) основной фон составляли 6-ст. строки (40—50%) и 3-ст. строки (20—30%). У поэтов следующих поколений (Хемницер, Петров, Державин, а потом Карамзин и Дмитриев) на первом месте остаются 6-ст. строки (40—60%), но на второе выдвигаются 4-стопные (25—35%), между тем как 3-стопные отодвигаются на третье (10—20%); от этого звучание вольного ямба становится менее изломанно-контрастным и более монолитным и плавным. Роль метрического курсива на этом фоне играют, как правило, короткие, 1—2-стопные строки: у Сумарокова их до 10%, у позднейших поэтов все меньше, у Карамзина они

исчезают начисто. Любопытно, что жанровые различия здесь почти не играют роли: в одах Петрова и в «Душеньке» Богдановича пропорции стопностей одни и те же. В таком виде русский вольный ямб доходит до поэтов начала XIX в.— Крылова и Измайлова.

Образцом такой структуры русского вольного ямба был французский вольный стих. В нем точно так же основу составляли 12-сложные (50—60%) и 8-сложные (30—40%) строки, а, напр., 10-сложные почти отсутствуют: в силлабическом стихе их трудно было бы отличить от 8- и 12-сложных. Поэтому и в русском вольном ямбе XVIII в. почти отсутствуют 5-стопные строки. Единственное исключение, подтверждающее правило,—это Княжнин, у которого доля 5-ст. строк в вольном ямбе вдруг доходит до 20—30%. Это оттого, что Княжнин, кроме французского образца, имел перед собой еще и итальянский образец (так, его «Титово милосердие» — перевод из Метастазио), а итальянский вольный стих складывался из аналогов не 6- и 4-ст., а 5- и 3-стопного стиха. Поэтому и облик вольного ямба у Княжнина не такой, как у его современников («Лишенному дражайшей Евридики Противен весь Орфею свет. Мне ада страшные места не дики: Душа души моей в сих пропастях живет...») и отдаленно предвещает русский драматический вольный ямб XIX в. (§ 52, 81).

§ 26. *3-ст. ямб и 4-ст. хорей: легкая поэзия.* Эти два размера объединялись в сознании XVIII в. по устойчивым ассоциациям с музыкой и пением. В западноевропейской поэзии аналоги их были обычны в песенной поэзии (3-ст. ямб преимущественно в светской песне, 4-ст. хорей — также и в духовной); в античной аналоги их были основными размерами анакреонтической лирики; наконец, в русской традиции 4-ст. хорей близко напоминал ритмы некоторых народных песен (об этом писал еще Тредиаковский) и 8-сложных силлабических кантов. Поэтому неудивительно, что основной областью этих размеров у авторов XVIII в. стала легкая поэзия, а из серьезной — те жанры, которые были ближе к музыке.

Теснее всего были связаны эти два размера в анакреонтической поэзии. Истинной формой «анакреонтических од» считались 3-ст. ямб и 4-ст. хорей с нерифмованными женскими окончаниями («Готовься ныне, лира, В простом своем уборе Предстать перед очами Разумной россиянки...», «Сын цитерския богини, О Эрот, Эрот прекрасный! Я твои вспеваю стрелы, Стрелы, коими пронзаешь...» — Херасков, 1762). Но из снисхождения к читательским привычкам эти размеры

употреблялись в русской анакреонтике и с рифмами: таковы у Державина две трети стихотворений сборника «Анакреонтические песни» (1804). Тесная связь размеров с тематикой видна из знаменитого цикла Ломоносова «Разговор с Анакреоном» (1761?), где на 3-ст. ямбы «Мне девушки сказали: Ты дожил старых лет,— И зеркало мне дали: Смотри, ты лыс и сед...» Ломоносов отвечает 6-стопными: «От зеркала сюда взгляни, Анакреон, И слушай, что ворчит, нахмурившись, Катон...», а на 4-ст. хореи «Мастер в живописстве первый, Первый в Родской стороне, Мастер, научен Минервой, Напиши любезну мне...» — 4-ст. ямбами: «О мастер в живописстве первый, Ты первый в нашей стороне, Достоин быть рожден Минервой, Изобрази Россию мне...».

Истинным царством 3-ст. ямба и (еще более) 4-ст. хорея был жанр песни. Вся песенная классика XVIII в. написана этими размерами: «Ночною темнотою Покрылись небеса...» (Ломоносов, 1747), «...С пастушкою прелестной Сидел младой пастух...» (Попов, 1765), «Я лиру томну строю Петь скорбь, объявшу дух...» (Капнист, 1792), «Законы осуждают Предмет моей любви...» (Карамзин, 1793), «Вид прелестный, милы взоры! Вы скрываетесь от глаз...» (Херасков, 1796), «Душеньки часок не видя, Думал, год уж не видал!..» (Николев, 1798), «Стонет сизый голубочек, Стонет он и день и ночь...» (Дмитриев, 1792), «Взвейся выше, понесися, Белогрудый голубок!..» (аноним, 1791), «Я в пустыню удаляюсь От прекрасных здешних мест...» (аноним, 1791) и др.

За пределами песенного жанра постоянной точкой опоры 4-ст. хорея была духовная ода: во-первых, это обычно переложения псалмов (а псалмы ощущались как песнопения), во-вторых, это часто — подражания немецким протестантским песням (а они охотно писались 4-ст. хореем). Даже такой поборник ямба, как Ломоносов, в переложении псалма 14 («Господи, кто обитает В светлом доме выше звезд?..», 1747) обратился к 4-ст. хорею; а по смежности одновременно и с духовными и с шуточными песнями оказался написан 4-ст. хореем и «Гимн бороде» (1757). Другой точкой опоры 4-ст. хорея была имитация народной песни; здесь этот размер (с дактилическими нерифмованными окончаниями) держался как бы особняком (см. § 30), но ритм его осознавался ясно. Любопытно, что к концу века в обеих этих разновидностях 4-ст. хорея заметна тенденция перейти из лирики в эпос: как в «народном» хорее являются «Илья Муромец» и «Бахариана», так в «литературном» (после одинокой сказки «Пень» Попова, 1769) — баллады «Болеслав» Муравьева, «Граф Гваринос» Карамзина (имитация испанского роман-

ского стиха через немецкую силлабо-тонизацию), «Царь-Девица» Державина и исполински начатые «Бова» и «Песнь историческая» Радищева.

3-ст. ямб, не имея опоры в традиции народного стиха, делал меньше вылазок за пределы песенного жанра. Неутомимый экспериментатор Ржевский испробовал его и в оде, и в притче, и в элегии, и в стансах (а Богданович, отталкиваясь от анакреонтики,— в идиллии), но последователей не нашел. Более многообещающими были попытки применить 3-ст. ямб в балладе («Луч» Державина, 1807, под немецким влиянием), и, особенно, в дружеском послании (Муравьев. «К А. В. Нарышкину»; Княжнин, «Письмо к гг. Д. и А.», 1787: «Вы мыслите напрасно, Любезные друзья, Что, роскоши глася Прельщение опасно, Ввожу соблазны я...») — здесь их потом подхватили Батюшков и Жуковский.

§ 27. *Экспериментальные размеры: трехсложники.* Трехсложные размеры — дактиль, амфибрахий, анапест — тоже употреблялись в XVIII в. почти исключительно в жанрах, связанных с музыкой, но более коротких и редких: не в песнях, а в ариях из опер, не в переложениях псалмов, а в коротких молитвах и медитациях. Ощущаются они как стиховая экзотика: во всей поэтической продукции XVIII в. на них приходится менее 1% стихотворных строк. От этого сознание поэтов часто даже не ощущало разницы между дактилем, амфибрахием и анапестом: в каждом пятом стихотворении чистота метра нарушается, к дактилю примешиваются амфибрахии и т. п. Когда Богданович написал стихотворение «Не стремись, добродетель, напрасно Людей от неправды унять...» (1761—1773, в первой редакции — чистый анапест, во второй — чередование анапеста с амфибрахием), он сделал неожиданный подзаголовок «дактилическими стихами», явно подразумевая под «дактилями» все трехсложники без различия. А когда Державин в кантате «Любителю художеств» написал «Черные мраки, Злые призраки Ужасных страстей...», и Дмитриев, поэт нового поколения, предложил исправить «...Мерзких страстей», то Державин эту поправку не принял.

Едва ли не из-за этого в русском стихе (как, впрочем, и в немецком) очень медленно и трудно утверждалось понятие об амфибрахии как о самостоятельной стопе: он не укладывался в традиционное противопоставление «восходящих» и «нисходящих» стоп (§ 10, 12), и теоретики предпочитали называть амфибрахические стихи «ямбо-анапестическими». Первым назвал «амфиврахий» равноправной пятой стопой в русской метрике Сумароков (в статье «О стопосложении»,

посмертно, 1781, с характерной семантизацией: «хорей дактиль.. суть нежные стопы; ямб и анапест — живностные; амфиврахий — нежности и живности смесь»), но до учебников это положение дошло лишь в середине XIX в.

По практической употребительности из трех трехсложных метров в XVIII в. ведущим был дактиль, потом — амфибрахий, потом — анапест (в XX в. наоборот); из трех основных стопностей ведущими были 2-стопники, потом — 4-стопники (получившиеся из удвоения 2-стопников), потом — 3-стопники (в XX в. опять-таки наоборот). Таким образом, освоение трехсложников шло, начиная от самых простых размеров: «Суетен будешь, Ты, человек, Если забудешь Краткий свой век...» (Сумароков, 1759), «Не пышною славой Мой ум заражен, Не злобы отравой Пишу разожжен...» (Херасков, 1761), «Лжи на свете нет меры, То ж лукавство да то ж. Где ни ступишь, тут ложь...» (Сумароков, посмертно, 1781). Когда из этих 2-стопников строились 4-стопники, то следом такого происхождения часто бывало цезурное усечение:

— Страшно в могиле, / хладной и темной!
Ветры здесь воют, / гробы трясутся,
Белые кости стучат...
(*Карамзин.* Кладбище, 1792)

но практиковался 4-ст. дактиль и без цезурных усечений:

Всадника хвалят: хорош молодец!
Хвалят и лошадь: хорош жеребец!
Полно, не спорьте: и конь и детина
Оба красивы, да оба скотина.
(*Ф. Волков*? Эпиграмма)

Любопытным образом здесь он находил опору в мелодиях некоторых французских песен, писанных 10-сложником (который сами французы ощущали как аналог 5-ст. ямба): так, «Песня» Н. Смирнова «Как мне не плакать, ах! как мне не рваться!..» (1795) имеет подзаголовок: «Голос: Triste raison, j'abjure ton empire».

Конечно, рамки музыкальных ассоциаций были просторны: Державин одним и тем же размером писал и плач «На кончину в. кн. Ольги Павловны» («Ночь лишь седьмую Мрачного трона Степень прошла...») и анакреонтическую «Пчелку» («Пчелка златая, Что ты жужжишь...»); и, конечно, попытки выхода за эти рамки делались: Сумароков написал 4-ст. дактилем притчу «Собака и вор», Майков — эклогу «Аркас», Радищев — элегическую «басню» «Журавли», у Ржевского есть даже элегия 4-ст. анапестом («Иль я столь

ненавидим, драгая, тобой...»), но настоящим сдвигом в истории трехсложников стало лишь освоение баллады в начале XIX в. (§ 58).

28. *Экспериментальные размеры: логаэды.* Логаэдами в современном стиховедении принято называть размеры, в которых слоговой объем слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку (или из строфы в строфу) повторяется одинаково. Обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный ритмический образец, подсказываемый музыкальной мелодией или иноязычным текстом. Так было и в русской поэзии XVIII в. Здесь наряду с уже знакомыми нам песнями 4-ст. хорея и 3-ст. ямба, которые могли восприниматься и в пении и в чтении, существовали песни, рассчитанные только на пение — как бы продолжение традиции песенников XVII — нач. XVIII в. (§ 1, 19). Их ввел в моду Сумароков в 1740—1750-х гг.; песни его были собраны лишь посмертно, песни его товарищей (Елагина, Бекетова) остались несобраны, и происхождение их мелодий до сих пор не выяснено. Около четверти сумароковских песен написаны обычным 4-ст. хореем, 4-ст. и 3-ст. ямбом; остальные же, более метрически своеобразные,— неравными строфами, неравными строками и неравными стопами. Неравными строфами — это, например, когда первая половина строфы написана 6-ст., а вторая — 3-ст. ямбом («Сокрылись те часы, как ты меня искала, И вся моя тобой утеха отнята... / Мой стон и грусти люты Вообрази себе...»); неравными строками — например, когда в песне чередуются 6-ст. хорей цезурованный с 5-стопным («Мы друг друга любим, что ж нам в том с тобою? Любим и страдаем всякий час...»),— самостоятельно эти два размера в XVIII в. почти не употреблялись. Песни же, написанные неравными стопами,— это и есть логаэды в узком смысле слова. Среди них можно различить три вида. Первый вид — это сочетание в цезурных стихах двух полустиший, написанных разными метрами (песня 51):

Ка́к я стра́жду, / то́ неизве́стно — Х2 + Д2
И к чему́ ведать то́, / что ду́х мой жже́т? — Ан2 + Я2
Я люблю то, что мне прелестно, — Х2 + Д2
И в чем мне никакой надежды нет. — Ан2 + Я2
Знаю сам, что мучусь напрасно, — Х2 + Д2
Но нельзя не любить и нельзя пременить // Мне муки сей. — Ан2 + Ан2 + Я2
Я мучусь странно, мучусь всечасно,— — Я2ж + Д2
Зрак драгой, не скучай иль сыщи мне случай // К красе твоей — Ан2 + Ан2 + Я2

Второй вид — это наращение или выпадение слога в некоторых стопах — напр., в песне 42 на общем хореическом фоне (наращенные стопы — полужирный шрифт, усеченные — курсив):

Варвар*ска* мука та / **если,** любя, любовь таить
И не *сметь* предприять / **лютыя** страсти объявить.
Кто в та*ких* горес*тях* / Смеет их любезно рассказать,—
Тот хо*тя* в жало*бах* / может облегчение сыскать.

Что ж, ах, *зля*е сего?
Я *лишен* и того:
Лишь глаза мочу,
Стражду и **мо**лчу,
И не знаю, что я стал.

О, бе*да*, зла беда!
Кто стра*дал* так когда,
Как страдаю я,
Злость твою тая,
Чей кого так взор терзал?

Третий вид, более редкий,— это постоянные сдвиги ударения в одной из стоп — напр., в первой стопе ямба (песня 70):

Где ни гуляю, ни хожу,
Грусть превеликую терплю:
Скучно мне, где я ни сижу,

Лягу, спокойно я не сплю;
Нет мне веселья никогда;
Горько мне, горько завсегда.

Весь этот фейерверк логаэдических экспериментов остался в истории русского стиха без последствий (как перед тем — сложные строфы силлабических песен, § 19): они рассматривались как подтекстовки к музыке, а не как поэзия. Когда в дальнейшем русские поэты вновь обратились к разработке логаэдов (§ 109), они начали свои эксперименты заново, не опираясь на прерванную традицию XVIII в.

§ 29. *Экспериментальные размеры: дольник и свободный стих.* Если для старшего поколения поэтов XVIII в. были характерны строгие эксперименты Сумарокова с логаэдами, то для младшего — более вольные эксперименты Державина с дольником, т. е. стихом, где слоговой объем интервалов между сильными позициями меняется не на постоянных, а на произвольных местах. Материалом для этих экспериментов были по большей части те же короткие члены с трехсложным ритмом — 2-ст. дактили, 2-ст. амфибрахии, с которыми поэты привыкли иметь дело в трехсложных размерах и логаэдах; а средством художественного эффекта было произвольное нагромождение или усечение безударных слогов на стыках этих членов.

Простейшей пробой в этом направлении был державинский «Снегирь», написанный на смерть Суворова в 1800 г.

В основе это 4-ст. дактиль с цезурным усечением (как у Карамзина, выше, § 27), т. е. каждое полустишие которого имеет вид 2-ст. дактиля с женским окончанием («Что ты заводишь / песню военну, // Флейте подобно, / милый снегирь?..»), но тотчас затем Державин допускает асимметрический сдвиг цезуры («...С кем мы пойдем / войной на гиену?..»), а потом в одном стихе обходится и без усечения («...Полно петь песню / *во*енну, снегирь!..»): первый прием ощутимо напрягает, второй расслабляет ритм. «Снегирь» стал началом целой серии метрических экспериментов Державина 1804—1806 гг.: «Весна», «Лето», «Осень», «Радуга» и др. В «Весне» асимметрический сдвиг цезуры становится из исключения правилом:

Тает зима / дыханьем Фавона,
Взгляда бежит / прекрасной весны;
Мчится Нева // к Бельту на лоно,
С брега суда спущены.

В «Осени» Державин еще смелее надставляет и усекает дактилические полустишия то на 1, то на 2 слога: в результате 40 строк стихотворения строятся 9 различными способами (тема стихотворения — многообразие и противоречивость божьего мира):

На скирдах молодых / сидючи Осень
И в полях зря вокруг / год плодоносен,
С улыбкой свои / всем да́ры дает,
Пестротой по лесам / живо цветет,
Взор мой дивит!..

Такой же пестрой россыпью полустишных вариаций начинается и «Радуга» («Взглянь, Апеллес! Взглянь в небеса!...»), но потом, с переходом от темы радуги к теме бога, стих как бы затвердевает в логаэдический ритм.

Кроме 2-стопных трехсложников, Державин брал за основу и другие: 4—5-стопные (в поздних опытах: «Вакха вдали, верь мне, потомство, я видел..», 1810) и 3-стопные, как в известной «Ласточке» (1792—1794): «...Ты часто по кровлям щебечешь, Над гнездышком сидя, поешь, *Крылышками* движешь, трепещешь, *Колоколь*чиком в горлышке бьешь...». Первоначально стихотворение начиналось еще смелее — чередованием строк двухсложного и трехсложного ритма: «Домовита мила ласточка! Маленька сизенька птичка! Красногрудая касаточка, Летняя гостья, певичка!..» — потом Державин повторил этот броский контраст в стихах «Озерову» (1806: «Вития, кому Мельпомена, Надев котурн, дала кинжал...»).

Художественная мотивировка для всех этих опытов в поэтике классицизма была одна — та же, что и для обращения к вольному стиху в пиндарической оде (§ 24): высокое вдохновение, возносящее поэта выше правил, установленных в поэзии разумом. Диалектически рассуждая, пределом здесь должен бы стать полный отказ от правил стихосложения, от ритма и рифмы — переход к свободному стиху как к чистейшему выражению свободного порыва; заманчивым образцом этого были псалмы, по содержанию ощущавшиеся как высочайшая поэзия, а по форме церковнославянского перевода — как явная проза. Действительно, еще Сумароков в своем переложении псалтири среди экспериментов с многими размерами дал и первые русские (после анонимных опытов с молитвословным стихом, § 4) образцы свободного стиха с характерной пометой «точно как по-еврейски»: «К тебе я, боже мой, воззываю: / Не буди мной неколебим! / Или уподоблюся я в ров нисходящим. / Услыши глас моления моего, когда воззову к тебе, / Когда возведу руки мои ко святыне твоей!..» и т. д. (пс. 27). Но они остались незамеченными и надолго были забыты. Это первое открытие свободного стиха (в отличие от второго, в XX в., см. № 89, 112) не воспринималось как революция, потому что новооткрытый стих имел свое ясное место в классицистической системе поэтических форм и за пределы его не выходил.

§ 30. *Имитация античного и народного стиха.* Как уже сказано (§ 28), одним из толчков к разработке нетрадиционных размеров в XVIII в. была имитация иноязычных образцов — в первую очередь, конечно, наиболее почитаемых: античных. Техника силлабо-тонической имитации квантитативной метрики уже практиковалась в немецкой поэзии: долготы сильных позиций передавались ударными слогами, долготы и краткости слабых — безударными. Так Тредиаковский строил гекзаметр (очень гибкий и ритмически богатый) своей исполинской «Тилемахиды» (1766: «Древня размера стихом пою отцелюбного сына...»), так Сумароков воспроизводил лирические размеры — алкеевы («горацианские») и сапфические строфы, украшая их даже рифмами:

Скажи́ свое́ весе́лье, Нева́, ты мне́,
Что сталося за счастие в сей стране?
    Здесь мо́лния́, игра́я, бле́щет,
        Ра́достны гро́мы селитра ме́щет...
            («Ода горациянская», 1758)

До́лго ль му́чить бу́дешь ты, гру́дь терза́я?
Рань ты сердце, сильно его пронзая,

Рань меня ты, только не рань к несчастью,
Пленного страстью.
(«Ода сафическая», 1758)

Убедившись в принципиальной возможности таких имитаций, сумароковское поколение оставило их в покое, а «Тилемахиду» даже осмеяло. Новая, более устойчивая полоса интереса к античным размерам намечается лишь к концу века, в пору кризиса классицизма и предромантических исканий «истинной античности». Муравьев еще в 1777 г. пишет гексаметром «Рощу»; Радищев перед смертью заступается за Тредиаковского в статье «Памятник дактило-хореическому витязю» и подражает ему в элегических дистихах «Осьмнадцатое столетие» и в «Сафических строфах» («Ночь была прохладная, све́тло в небе...»); а на пороге XIX в. Востоков и Мерзляков продолжают эти опыты еще дальше, имитируя асклепиадовы и т. п. строфы («Крепче ме́ди себе́ со́здал я па́мятник; Взял над ца́рскими ве́рх о́н пирами́дами...» — Востоков, из Горация, 1802), варьируя сапфические (передавая, например, в латинском стихе Ínteg̅er vīt̅ae sceleríṡque pū́rus то ритм метрических иктов — «Не́т цены́ сребру́ в подзе́мельях те́мных...»,— то прозаических акцентов — «Пра́вому в жи́зни, чу́ждому поро́ка...»: Мерзляков, из Горация, 1826), сочиняя, наконец, по примеру Клопштока и других немецких экспериментаторов оригинальные логаэдические строфы («Полинька» Востокова, 1802).

Другой такой же изолированной областью стиховых экспериментов были имитации русского народного стиха. В подходе к этому труднейшему материалу (ср. § 3) поэты XVIII в. шли по пути упрощения: из многих возможных ритмических вариаций народного тактовика они избирали одну и выдерживали ее на протяжении всего стихотворения. Чаще всего это были ритмы, звучавшие 4-ст. хореем («Как во городе во Киеве»), дольником, распадавшимся на два пятисложника («Как во городе — да во Киеве»), или 6-ст. хореем («Как во городе ли было да во Киеве«). Анонимные песни этих размеров изобилуют в рукописных и печатных сборниках XVIII в. (4-ст. хорей предпочитался в «солдатских», сочинявшихся, конечно, не солдатами, а для солдат; 6-ст. хорей — в любовных): «...Войско двинулось ко Бе́ндеру, Загремели громы страшные, Заблистали светлы молнии...» (Чулков, III, 71, текст Сумарокова); «...Как на матушке на Неве-реке, На Васильевском славном острове Молодой матрос корабли снастил...» (Чулков, I, 153). На исходе века предромантический интерес к народности повысил внимание к этим раз-

мерам, и они переплеснулись из лирики в эпос («Илья Муромец» Карамзина, 1794; «Добрыня» Львова, 1796), но об этом будет речь дальше (§ 61).

Такая упрощенность ритма в ранних имитациях народного стиха шла не от неумения, а от сознательного самоограничения: в случае нужды тот же Сумароков мог писать превосходные по богатству вариаций тактовики, предвещающие ритм пушкинских «Песен западных славян» («Хор ко превратному свету», 1763; это перелицовка народной песни «Птицы» — Чулков, I, 123):

Прилетела на берег синица
Из-за полночного моря,
Из-за холодна океяна:
Спрашивали гостейку приезжу,
За морем какие обряды.
Гостья приезжа отвечала:
Все там превратно на свете.
За морем сократы добронравны...

§ 31. *Полиметрия музыкальная.* Последней областью, где не только допускалось, но и приветствовалось отступление от единообразной строгости метрического репертуара, были жанры, рассчитанные на музыку: оперы и кантаты. Здесь основной фон (мыслившийся как речитатив) сочинялся, как правило, вольным ямбом «пиндарического» стиля, а из него выделялись (как «арии» и «хоры») куски, написанные «песенными» 4-ст. хореем или 3-ст. ямбом, а в наиболее патетических местах — трехсложниками. Вдобавок вольный ямб мог иметь различную степень однородности, а все размеры — различную степень строфической организованности. Все это создавало как бы ступенчатую иерархию нарастания восторга от литературной чинности к музыкальной дозволенной безудержности. В пору деятельности Сумарокова и сумароковцев такая полиметрия преимущественно замыкалась в относительно обособленном жанре оперных либретто, в пору Державина и его сверстников она все больше через жанр кантат вторгается в «чистую» поэзию.

Лучшим примером музыкальной полиметрии XVIII в. может служить кантата Державина «Любителю художеств» (1791, музыка Бортнянского). В ней 4 части: призывание музы (два речитатива вольным ямбом и между ними ария 3-ст. хореем «Небеса, внемлите Чистый сердца жар...»), явление музы (ария 4-ст. ямбом, хор в честь героя 4-ст. хореем, кульминационный речитатив, хор в честь наук 4-ст. ямбом), аллегория на поражение мрака светом (4-ст. ямб, перебитый вставкой 6-стопного, а затем, как вспышка, хор короткими трехсложниками: «Черные мраки, Злые призраки Ужасных страстей...») и торжество (вольный ямб, а затем хор 3-ст. дактилем: «...Бейте в ладоши руками, Щелкайте громко

перстами, Черны глаза поводите...»). При этом вольный ямб последней части предельно однороден (это почти чистый 4-ст. ямб), а вольный ямб кульминационного речитатива предельно разнообразен (вплоть до нарушения альтернанса в чередовании окончаний, § 37): «Там бубнов звон, / Там гром / Волторн / / Созвучнов воздух ударяет; / Там глас свирелей / И звонких трелей / Сквозь их изрéдка пробегает, / Как соловьиный свист сквозь шум падущих вод. / От звука разных голосов, / Встречающих полубогов / На землю сход, / По рощам эхо как хохочет, / По мрачным горным дебрям ропщет, / / И гул глухой в глуши гудет...»

Аналогичным образом построены и другие полиметрические произведения Державина. Пропорции разномерных кусков бывают различны. Например, в «Целении Саула» (1809, с англ.) преобладает фон вольного ямба, на котором мотивированно выделены песни, которые поет Саулу Давид; а в «На взятие Варшавы» (1795), наоборот, вольный ямб остается лишь в небольшом вступлении, а затем следуют дольник (хвала Суворову: «Черная туча, мрачные крыла С цепи сорвав, весь воздух покрыла...»), 4-ст. ямб (русские герои в небесах — четверостишия; вид попранной Варшавы — одические строфы; хвала россиянам — сцепленные строфы, см. § 45) и лишь в финале — 4-ст. хорей («Среди грома, среди звону Торжествуй, прехрабрый росс!..»),— таким образом, здесь расчленение производится не только по метрическому, но и по более тонкому — строфическому принципу.

На рубеже XIX в. увлечение полиметрией становится массовым, она перекидывается из лирики в эпос и постепенно утрачивает прямые музыкальные ассоциации: перемена метра становится знаком не перемены исполнения, а перемены настроения. Даже старый Херасков пишет поэму «Пилигримы» (1795) отрывками вольного, 6-, 4- и 3-ст. ямба с вставными песнями хореем; чуткий к новым веяниям Капнист строит полиметрическую поэму «Картон» (1790—1800-е, из Оссиана), где использует изощренные экспериментальные размеры; а Радищев начинает поэму «Песни, петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1801—1802?), где с отчетливой иерархией эмоциональности фон дается вольным ямбом («...В среде зеленой кущи, Рукой моею насажденной, Сидела мать твоя и та, Которую рука моя вскормила...»), более динамические части — 4-ст. хореем («...И се вопль наш слух пронзает: Мы по стогнам зрим Холмграда: Бегут, мычутся в боязни Жены, девы и младенцы...»), а кульминационные моменты — короткими 2-ст. амфибрахиями и — на пре-

деле — 2-ст. хореями («...Увидев ужасно Сие посрамленье, Как львы, возопили Мы ярости гневом... Сталь сверкнула, Смерть взлетела, Мы разили Врагов сильно...»). Волна этих полиметрических экспериментов затихнет лишь в следующем поколении.

Б) Ритмика

§ 32. *Освоение первичного ритма.* Эволюция русского стиха от досиллабического к силлабо-тоническому была эволюцией к все большей строгости организации стиха. Силлаботоника с ее четким метром, т. е. чередованием сильных и слабых мест, была пределом этой эволюции. В рамках этого метра стихосложению предстояло выработать общую систему заполнения сильных и слабых мест ударными и безударными слогами — первичный ритм (в отличие от дифференцированной системы такого заполнения — вторичного ритма). В этих пределах опять были возможны колебания между двумя идеалами: естественностью и четкостью.

Первым побуждением стихотворцев, конечно, было довести до предела четкость. В простейшем виде это означало обязательное заполнение всех сильных мест ударными слогами и всех слабых безударными. Именно так пробовал писать свои ранние ямбы Ломоносов — руководствуясь, во-первых, априорным представлением о достоинстве «чистых ямбов», а во-вторых, образцами немецкой поэзии, где слова короче и ударения (главные и второстепенные) располагаются чаще:

Хвали́ть хочу́ Атри́д,
Хочу о Кадме петь:
А гуслей тон моих
Звенит одну любовь..
(Из Анакреона, 1738)

Лице́ свое́ скрыва́ет де́нь,
Поля покрыла влажна ночь,
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас прогнала прочь...
(«Вечернее размышление...», 1743?)

Росси́я, что́ тебя́ за ве́сел ду́х живи́т?
Как можешь рада быть? Европа вся скорбит:
Тебе грозит раздор, лукавство сети ставит,
Предерзкий полк землей и морем бег свой правит...
(«Венчанная надежда...». Пер. оды Г. Юнкера, 1742)

После 1743 г. Ломоносов оставляет эти героические попытки и допускает в своем ямбе пропуски ударений («пиррихии») на сильных местах, чем дальше — тем шире; доля неполноударных строк в «Вечернем размышлении» — около 20%, в переложении псалма 143 (тоже 1743) — около 50%, в позднейших стихах — около 70%. Это была уступка тре-

бованиям акцентного строя русского языка и опирающейся на него программе Тредиаковского и Сумарокова: «Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которыя невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» (Тредиаковский. «Способ», 1752, гл. 2, § 5); «Без сея вольности и стихов сочинять не можно... да красота стихотворческого изображения их [т. е. «пиррихиев»] иногда сама требует» (Сумароков. «О стопосложении»). Характерно, что пропуск схемных ударений в хорее ни у кого сомнений не вызывал; даже Ломоносов не настаивал на «чистых хореях» и с самого начала допускал в них «пиррихии»: «Горы, толь что *дерз*новенно Взноси*те* верьхи к звездам, Льдом покрыты *бес*пременно, *Не*рушим столп *не*бесам...» (пер. оды Фенелона, 1738). Причина в том, что хореический ритм был уже привычен русскому читателю по полустишиям силлабического стиха и не требовал усиленной частоты ударений для его подтверждения.

Допустив, таким образом, пропуски схемных ударений в стихе («пиррихии» вместо «ямбов» и «хореев»), стихотворцы должны были выработать тенденции распределения таких пропусков по стиху: на какой стопе они допустимы чаще, на какой реже. Не достигнув идеала абсолютной четкости, стихотворцы стали руководствоваться идеалом естественности — возможность промежуточного идеала относительной четкости открылась лишь постепенно, с накоплением опыта («вторичный ритм», § 64). Покамест же стиховой ритм в рамках силлабо-тонической схемы определялся только естественным языковым ритмом. Если рассчитать «теоретическую модель стиха», т. е. вероятную частоту всех сочетаний слов, возможных в строках данного размера, как если бы поэт слагал стихи, повинуясь только закономерностям языка, то мы получим такое распределение ударений и пропусков ударения по стопам стиха, которое близко совпадает с действительным распределением их в стихе XVIII в. Отклонения от этой вероятности вызываются лишь двумя причинами. Первая — общая повышенная частота ударений в стихе, необходимая для ощущения четкости ритма: это явление постоянное в русском стихе, и о нем уже упоминалось выше (§ 15). Вторая — подчеркивание ударной рамки стиха, т. е. повышение ударности не только на последнем, но и на первом сильном месте стиха и полустишия: это явление, специфическое именно для стиха XVIII в. Художественный эффект этого подчеркивания ударной рамки, по-видимому, в том, что от этого каждый стих выступает более выделенно и самостоятельно и что в каждом стихе ритм отчетливо зада-

ется с самого начала. И то и другое вполне соответствует духу классицистической эстетики. Ниже мы увидим, что аналогичным образом строились не только строки, но и строфы (§ 43).

§ 33. *Ритм пиррихиев: 4-ст. ямб и 4-ст. хорей.* Все сказанное особенно видно на таких употребительных размерах XVIII в., как 4-ст. ямб и 4-ст. хорей.

4-ст. ямб может иметь 6 ритмических вариаций: без пропусков ударения («Спеши́, спеши́, о Му́за, всле́д»), с одним пропуском («И *ко*леба́ть преста́ньте све́т», «Вели́к*ая* Петро́ва дще́рь», «Гласи́ть вели́ки *и*мена́») и с двумя пропусками («Е*ка*тери́ни*ной* руко́й», «Изво́ли*ла* Е*ли*саве́т»). Пропорции их в теоретической модели «естественного» стиха таковы, что создается характерный ритм: I-я стопа чаще несет ударения, чем II-я, а II-я — чаще, чем III-я. Именно этот ритм сохраняется и подчеркивается в стихе XVIII в.: вариации с пропуском ударения на II стопе («Велик*ая* Петрова дщерь» и «Изволи*ла* Е*ли*савет») употребляются вчетверо чаще, чем вариации «И *ко*лебать престаньте свет» и «Е*ка*терини*ной* рукой» (в теоретической модели — только вдвое). Постоянное ударение на последней стопе, почти постоянное — на первой, и естественное разнообразие их расположения на двух средних,— таков ритм 4-ст. ямба XVIII.

В поля́х кровавых Марс страши́лся,	I, II, III, IV
Свой ме́ч в Петровых зря рука́х,	I, II, III, IV
И с тре́пе*том* Нептун чуди́лся,	I,—, III, IV
Взира́я *на* Российский фла́г.	I,—,III, IV
В стена́х внезапно *ук*репле́нна	I, II,—, IV
И зда́ниями *окр*уже́нна,	I,—,—, IV
Сомне́нн*ая* Нева рекла́:	I,—, III, IV
«Или́ я ныне *по*забы́лась	I, II,—, IV
И с о́но*го* пути склони́лась,	I,—, III, IV
Кото́рым прежде я текла́?»	I, II, III, IV

(*Ломоносов.* Ода на день восшествия... Елисаветы..., 1747)

4-ст. хорей дает несколько иную картину. Здесь возможны такие же 6 ритмические вариации, но пропорции их в теоретической модели «естественного стиха» иные: II стопа чаще несет ударения, чем I-я, а I-я — чаще, чем III-я. Получается альтернирующий ритм: правильное чередование частоударных (четных) и редкоударных (нечетных) стоп. Русские стихотворцы XVIII в. оказались перед проблемой: сглаживать или подчеркивать этот естественный альтернирующий ритм? К сглаживанию побуждал вкус к выделению ударной рамки стиха: усиление ударения на I стопе уменьшало контраст

между ударностью четных и нечетных стоп. К подчеркиванию побуждала привычка к ритму хореических народных песен (где ударение на II стопе, опираясь на напев, было постоянным: «Отставáла лебедь бéлая Как от стáда лебедúного...»): усиление ударения на II стопе увеличивало контраст между ударностью четных и нечетных стоп. Колебание решилось так: в стихотворениях высокого и торжественного стиля возобладала тенденция к усилению I стопы и сглаживанию альтернирующего ритма, в стихотворениях среднего и низкого стиля (особенно с музыкально-песенными ассоциациями) — тенденция к ослаблению I стопы и подчеркиванию альтернирующего ритма:

Гóры, толь что дерзновéнно
Взнóс*ит*е верьхи к звездáм,
Льдóм покрыты *бес*премéнно,
*Не*рушúм столп *не*бесáм,
Вáш*ими* под *се*динáми,
Рвý цветы над *об*лакáми,
Чéм пестрит вас взор весны́:
Тýчи *по*до мной гремя́щи
Слы́шу *и* дожди шумя́щи,
Кáк ручьёв падучих тьмы́...
(*Ломоносов*. Пер. оды Фенелона, 1738)

Не роскóшной я Венéре,
Не урóдли*вой* Химéре
В имнах жéртвы *во*здаю́:
Я похвáльну песнь пою́
*Во*лосáм, от всех почтéнным,
По грудú рас*про*странéнным,
Что под стáрость наших лéт
*У*важáют наш совéт.
*Бо*родá пре*до*рогáя,
Жаль, что ты́ не *кре*щенá...
(*Ломоносов*. Гимн бороде, 1756—1757)

Так как в 4-ст. хорее XVIII в. торжественной лирики писалось мало, а легкой и песенной много (§ 26), то неудивительно, что вторая тенденция резко возобладала над первой. Свидетельство этому — переложения псалмов: по стилю этот жанр тяготел одновременно и к торжественной и к песенной лирике, но по ритму, за немногими исключениями,— только к альтернирующему типу песенной лирики. К концу XVIII в. отказ от ударной рамки и утверждение альтернирующего ритма «народного образца» в 4-ст. хорее можно считать определившимся.

Эта тенденция ритма 4-ст. хорея имела важные последствия и для ритма 4-ст. ямба. Здесь стихотворения легких и песенных жанров (а также многие переложения псалмов) по аналогии с хореическими меньше развивали тенденцию к ударности I стопы и больше — к ударности II стопы. А после того, как Державин смешал стилистические нормы лирических жанров, этим тенденциям открылась возможность и более широкого распространения. Основной перелом в эволюции ритма 4-ст. ямба произойдет позже, на рубеже XIX в.; но уже в последней четверти XVIII в. появляется поэт-пред-

теча этого перелома, тонкий экспериментатор М. Н. Муравьев, в 4-ст. ямбе «Военной песни» которого II стопа чаще несет ударение, чем I-я,— как в 4-ст. хорее.

§ 34. *Ритм пиррихиев: 6-ст. ямб.* Если в 4-стопных размерах проблема ударной рамки решалась в границах стиха, то в 6-ст. ямбе она вставала в границах полустишия. Русский 6-ст. ямб XVIII в. унаследовал от своих французских и немецких образцов обязательную цезуру — словораздел после 6 слога, обычно синтаксически сильный, делящий стих на два 3-стопных полустишия. Как располагаться ударениям в этих полустишиях, особенно, в их концовках,— здесь немецкие и французские образцы вели себя по-разному: во французском языке с его постоянным конечным ударением оба полустишия имели обязательное ударное окончание, в немецком языке с его возможностью рифмовать первостепенные ударения с второстепенными оба полустишия могли пропускать свои последние ударения (ср. § 15). В русском стихе обязательность ударения на последней, VI стопе с самого начала была постоянной, константной, строкообразующей; обязательность же ударения на предцезурной, III стопе предстояло установить практикой. С одной стороны, «естественный ритм» русского 6-ст. ямба (судя по теоретической модели) не требует предцезурного ударения: мужская (ударная) и дактилическая (безударная) цезура возникают в нем с почти одинаковой частотой. С другой стороны, привычка к «ударной рамке» побуждала стихотворцев избегать дактилической цезуры и составлять 6-ст. стих из двух однородных 3-ст. полустиший с ударениями на концах. Преобладание первой тенденции давало ритм «асимметрического стиха» с трехвершинной волною, проходящей по всей строке: «И как я бное, хваля́, воспомина́ю...» Преобладание второй давало ритм «симметрического стиха» из двух тождественных полустиший, каждое со своей двухвершинной волной: «Прима́нчивым лучо́м/блиста́ющих в глаза́...» (обе строки — из «Письма о пользе стекла» Ломоносова). В начале развития русского 6-ст. ямба в нем преобладал «симметрический тип» ударной рамки, затем он все более уступает место «асимметрическому» альтернирующему ритму.

Последовательнее всех выдерживал ударную рамку в своем 6-ст. ямбе Тредиаковский с его французской выучкой; мы помним, что в своем хореическом 13-сложнике он тоже допускал только мужскую цезуру (§ 9). Его 6-ст. ямб — образец «симметрического стиха»: «сей [«иамбический»] гекзаметр состоит из двух цельных триметров, а каждый триметр порознь кончится по естеству своему иамбом» («Способ», 1752, гл. 2, § 16).

Всю вну́треннос*ть* мо́ю / люте́йший яд терза́ет,
И ка́жет*ся*, что сме́рть / меня́ уже лобза́ет;
Мне бре́ме*ни* сего́ / ни сне́сть, ни *пре*мени́ть,
Недви́жи*ма* стою́, / все чле́ны уж слабе́ют,
Душе́вны силы все́ ж / и мы́сли *це*пене́ют,
Когда́ любезный мо́й / возмо́г так *из*мени́ть.
(*Тредиаковский*. Деидамия, 1750)

Тредиаковский не нашел последователей; все остальные поэты XVIII в. допускали наряду с мужской цезурой и дактилическую. Ощущение их равноправия и взаимозаменимости опиралось, вероятно, отчасти на опыт немецкого стиха, отчасти же на опыт кантемировского 13-сложника с его сосуществованием мужских и дактилических цезур. Уже Сумароков допускает в 6-ст. ямбе целые вереницы стихов с дактилической цезурой (особенно в патетических местах, выделяемых как бы ритмическим курсивом; в первых актах его трагедий дактилических цезур, как правило, меньше, в дальнейших — больше): «кажется, что б труд сей был бесполезен, чтобы чистые сыскивая к пресечению ямбы, терять мысли» («Ответ на критику», § 12):

...Когда придет во град / под лавровой короной,
В ве*ли*коле́*пии*, / на колеснице оной,
За коей пле́нни*ков* / несчастных повлекут
И между ко́и*ми* / Завлоха нарекут,—
Тогда ты ва́рвар*ство* / соделанно вспомянешь,
Но тщетно обо мне / тогда жалети станешь.
— Умри, обма́нщи*ца*: / вступите, стражи, к ней...
(*Сумароков*. Хорев, 1747; IV, 7)

Так у поэтов XVIII в. установился компромисс между требованиями ударной рамки и требованиями естественного ритма стиха: мужская цезура в трех четвертях строк, дактилическая — в одной четверти. Количество первых полустиший с расположением ударений «Прима́нчи*вым* лучо́м» (определяющим симметрический ритм) и «Умри́, обма́нщи*ца*» (определяющим асимметрический ритм) соотносится приблизительно, как 60 : 40, но с течением времени меняется в пользу асимметрического ритма (у раннего Ломоносова — 75 : : 25, у позднего Муравьева — 55 : 45). Таким образом, отказ от ударной рамки намечается и в этом размере; но основной перелом и здесь произойдет позже, в начале XIX в.

§ 35. *Ритм спондеев: Тредиаковский и Сумароков.* Как «пиррихии» смущали поэтов XVIII в. тем, что в них на сильном месте оказывался безударный слог, так «спондеи» сму-

щали тем, что в них на слабом месте оказывался ударный слог. Стремясь смягчить это отклонение от схемы, основоположники русской силлабо-тоники с самых первых шагов приняли правило величайшей важности: на слабых местах в ямбе и хорее допускались ударения лишь односложных слов — т. е. таких, которые не выходили за пределы данного слабого места. Так, полустишие Ф. Прокоповича (§ 14) «Ста́лся на́м *ча́с*...» считалось укладывающимся в ритм силлабо-тонического хорея, а следующее полустишие «...вел*ми́* тру́дный» — нет: оно ощущалось как слишком «подобное прозе». Замечательно, что это правило было принято без всякого обсуждения, как само собой разумеющееся. Вероятно, образцом здесь послужили нормы немецкого стиха XVIII в., где это правило строго соблюдалось.

Но это правило не исчерпывало проблему спондея. Слуху было ясно, что и среди односложных слов одни, попадая на слабые места, заметно отяжеляют стих, а другие остаются совсем неощутимы. Вставал вопрос, как их различать? Три стихотворца отвечали на него по-разному.

Тредиаковский вообще отказался от классификации односложных слов. Со своим обычным филологическим чутьем он уловил: если односложные слова на слабых местах не нарушают ритм стиха, стало быть, ударение односложных слов — всех! — принципиально отлично от ударения многосложных слов. Это действительно так: мы определяем это отличие: «ударение односложного слова нефонологично»; а Тредиаковский, не умея найти этого еще не существовавшего понятия, определил его: «ударение односложного слова произвольно» (односложные слова почитаются — все! — «долгими и короткими, смотря по потребности»,— «Способ», 1752, гл. 1, § 15). Но когда он стал следовать этому на практике, результаты тотчас показали недостаточность его определения: такие стихи, как:

Пету́х взбег на́ наво́з и, ры́ть нача́в тот вско́ре,
Жемчу́жины вот о́н доры́лся в о́ном со́ре,—
(«Басенка I»)

уже современниками были осмеяны как образец ритмической и звуковой какофонии.

Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» предложил как бы статическую классификацию односложных слов: одни всегда ударны («бог, храм, свят» — существительные, прилагательные и, по-видимому, смысловые глаголы), другие всегда безударны (союзы, частицы), третьи могут быть и ударны и безударны (по-видимому, местоиме-

ния и наречия, а иногда и предлоги: «нá море...— на вóлю»). Действительно, в его стихах имена и глаголы стоят на слабых местах редко («Когда *день* ясный возвещает...»), а наречия и местоимения — очень часто («*Он* бог, *он* бог *твой* был, Россия!..»).

Сумароков в статье «О стопосложении» предложил иную, как бы динамическую классификацию: нет слов, ударяемых с совершенно одинаковой силой, одно всегда звучит сильнее другого, в зависимости от смысла («*Бог мóй* велик, твои презренны боги» и «Бóг *мой* вечен; век мой краток» — одинаково гладкие стихи). Поэтому Сумароков в принципе согласен допустить спондеи, образуемые даже знаменательными словами — «*Огнь, áд* меня страшат» (хотя на практике они у него еще реже, чем у Ломоносова), но решительно ополчается против сколь угодно слабых «хореев» в ямбе: в строке Ломоносова «Стекло *им ро*ждено: огонь его родитель» он усматривает «нечистые стопы». В своих собственных стихах он такой «нечистоты» тщательно избегает: на 1000 строк в одах у него в среднем только 3 стопы такого строения (у Ломоносова — 12).

Любопытной иллюстрацией к утверждению Сумарокова, что «в который слог биет разум, тот и доле из двух долгих», была экспериментальная «Ода, собранная из односложных слов» (1761) его ученика А. А. Ржевского: по-видимому, она должна была показать, что даже такое стихотворение достаточно гладко звучит, если смысловые ударения и метрические совпадают:

Как стал я знать взор твой,
С тех пор мой дух рвет страсть;
С тех пор весь сгиб сон мой,
Стал знать с тех пор я власть.

Хоть сплю, твой взор зрю в сне,
И в сне он дух мой рвет;
О коль, ах! мил он мне!
Но что мне в том, мой свет?..

§ 36. *Ритм спондеев: Державин и Карамзин.* При всех своих теоретических несогласиях Ломоносов и Сумароков сходились на практике в одном: сверхсхемные ударения — отступление от нормы, и их следует избегать. Даже на I стопе ямба, где сверхсхемные ударения наименее ощутимы, Сумароков употребляет их вдвое реже вероятности, на внутренних стопах — тоже; особенно усердно избегаются в сверхсхемных позициях знаменательные слова (такие, как «взбег» Тредиаковского) — на I стопе они лишь немногим реже вероятности, но на внутренних стопах — не менее чем втрое.

Такая строгость в обращении со спондеями держалась еще в поколении учеников Сумарокова, а затем рухнула: была сделана попытка приблизить ритм сверхсхемных ударе-

ний к естественному ритму языка. У В. Петрова, Державина, Радищева частота сверхсхемных ударений близка к естественной (а на I стопе ямба даже превосходит ее) и доля знаменательных слов среди них — тоже. После гладкого стиха поэтов-предшественников такой стих ощущался как «трудный» и осмыслялся как знак высокого вдохновенного стиля. Конечно, при этом сверхсхемные ударения распределялись по тексту не беспорядочно, а в продуманном соответствии с тематической композицией. Так, у Державина ода 1790 г. «На взятие Измаила» начинается шумными спондеями («*Дым чер*ный клубом вверх летит, Краснеет понт, ревет *гром* ярый...»), затем описание сражения «в молчании глубоком» начинается предельно гладкими ритмами, лишь постепенно отяжеляемыми, это нарастание повторяется трижды, достигает наиболее звучной «трудности» в славословии «Россу» («...Поляк, *турк*, перс, *прусс*, хин и шведы Тому примеры могут дать...») и в умиротворяющей концовке опять нисходит до умеренности. А Радищев к своему стиху «Во свет рабства́ *тьму* претвори...» сделал автокомментарий, указав «в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».

В своих экспериментах с затрудненным стихом Радищев решился даже нарушить правило, допускавшее сверхсхемные ударения в ямбе и хорее лишь на односложных словах: в 4-ст. ямбе оды «Вольность» мы находим строки «Исполни сердце *твоим* жаром», «Вещай, злодей, *мною* венчанный» и др., а в хорее поэмы «Бова» таких резких перебоев еще больше: «*Бова* — нового покроя, *Зане* дядька мой любезный Человек был просвещенный, *Чесал* волосы гребенкой... *Табак* нюхал и в картишки *Играть* мастер; *еще* в чем же Недостаток?..» Здесь несомненна имитация ритма народного стиха. Почти одновременно подобные же ходы допускает в своих песнях И. Долгорукий («*Слава* царю — мир кончил брань, *Воин* на родину явился...») — но здесь это объясняется опорой на заданный музыкальный мотив.

Державин одновременно владел и «трудным» и «легким» стихом, Радищев экспериментировал только с «трудным» стихом высоких жанров, Карамзин — только с «легким» стихом средних жанров. Ему предстояло установить здесь меру «чистоты» ритма, нащупав середину между педантической строгостью сумароковской школы и нарочитой естественностью державинской. Он вышел из положения, четко различив в ямбическом стихе начальную слабую позицию (анакрусу) и внутренние. На начальной позиции и количество сверхсхемных ударений и тяжесть их (доля знаменатель-

ных слов среди них) остались близки к естественным; зато с внутренних позиций они были изгнаны еще последовательнее, чем это делал Сумароков: количество сверхсхемных — вдвое ниже, доля знаменательных среди них — вчетверо (а потом и вшестеро) ниже естественного уровня. Эти нормы, установленные Карамзиным, остались действенны для всего XIX в.: стих типа «*Швед*, русский колет, рубит, режет» ощущался как привычный, стих типа: «Слова: *бор*, буря, ворон, ель» — как непривычный.

Так общая перестройка поэтики на рубеже XIX в. сказалась и на перестройке ритмики стиха: высокие жанры барокко и классицизма отступили, и с ними отступил «трудный стих». Нагромождение же спондеев осталось постоянным приемом пародирования высокого стиля — от «вздорных од» Сумарокова («...Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян») через «Гимн восторгу» Дмитриева («Вихрь, шум, рев, свист, блеск, треск, гром, звон,— И всех крылами кроет сон») и до «Оды... Хвостову» Пушкина («...Феб, Игры, Смехи, Вакх, Харон»).

В) Рифма

§ 37. *Круг рифм.* В области рифмовки в эпоху классицизма господствует тот же принцип рационального самоограничения, который мы наблюдали в области метрики. Самоограничение это проявляется во всех аспектах трактовки рифмы: с наибольшей строгостью — в метрическом ее аспекте; с наименьшей — в грамматическом; в промежуточном состоянии находился аспект фонической точности, и отношение к нему было, как мы увидим, зыбким и меняющимся.

В *метрическом* аспекте самоограничение рифмовки выражалось прежде всего в том, что к употреблению допускались только мужские и женские рифмы, а дактилические отвергались. Мы видели, что досиллабический стих знал все три вида рифм; силлабический принял из них (практически) только женскую; Ломоносов, сломив сопротивление Тредиаковского, добавил к ней мужскую; но дальше дело не пошло. Теоретические упоминания о возможности «тригласных» или «скользких» рифм у Ломоносова и Кантемира не нашли реализации даже в собственной их практике; а позднейшие теоретики или совсем молчат о них (Байбаков), или прямо запрещают (Подшивалов), или признают лишь в шуточных стихах (Востоков). Причина такой дискриминации — оглядка на опыт западноевропейской поэзии: во французской поэзии, считавшейся образцом, дактилические рифмы невозможны

из-за отсутствия дактилических окончаний в языке, в немецкой и английской дактилические традиционно подравнивались к мужским (ср. выше § 8), итальянская была в России малоизвестна.

Дактилическое окончание тем не менее было знакомо русскому стиху XVIII в.— но только в нерифмованном виде, как знак имитации народного стиха; об этом речь будет ниже (§ 41). Державин в одной из юношеских песен решился украсить эти традиционные клаузулы созвучиями, и так явилось едва ли не первое русское стихотворение со сплошными дактилическими рифмами, вставленное потом в оперу «Добрыня»: «Я, лишась судьбой любезного, С ним утех, весельев, радости, Среди века бесполезного Я не рада моей младости...», но и оно затем сбивается на мужские рифмы. В следующем поколении Николев пытался чередовать в равносложных стихах дактилические окончания с мужскими — «Не смейте боле, тучи темные, В тенях кровавых появляться к нам! Велите в пропасти подземные Удары смертны низвергать громам!..» (Ода 20, 1793),— но это были лишь единичные эксперименты.

Самоограничение определяло не только отбор стиховых окончаний, но и их сочетания. Здесь из французского стихосложения было заимствовано так называемое правило альтернанса: стихи с однородными окончаниями могут стоять рядом только если они рифмуются между собой. Это означало, что стихотворения, в которых чередовались только мужские или только женские окончания, были невозможны. Исключения воспринимались именно как исключения: самое знаменитое из них — ломоносовское «Лицо свое скрывает день...» (см. § 10) с его сплошными мужскими рифмами; менее известны упражнения молодых поэтов-сумароковцев со сплошными женскими рифмами по итальянскому образцу (Ржевский, «Сонет... Либере Саке, актрице италианского вольного театра», 1759; Богданович, «Станс»: «С любезной живучи в разлуке...», 1761). Конечно, к песням с их заданными мотивами это не относилось: здесь сумароковские сплошные мужские («Не грусти, мой свет, мне грустно и самой...», «Где ни гуляю, ни хожу...») и сплошные женские рифмы («Савушка грешен...», «Я любовью жажду, я горю и стражду...») ни у кого не вызывали удивления.

В *лексико-грамматическом* аспекте самоограничение рифмовки выражалось гораздо менее определенно. Здесь учебники предостерегали лишь от тавтологических и полутавтологических рифм («жить-пережить»; омонимические рифмы наоборот, допускались, о них писал Кантемир, и на них по-

строил целую песню экспериментатор Ржевский: «На брегах текущих рек Пастушок мне тако рек...»); от «нищенских», «натянутых» (выражение Николева) рифм на «-ати» вместо «-ать» и пр.; и более сдержанно — от глагольных рифм вообще, порождающих «монотонию». Это было не простое педантство: та первая деграмматизация русской рифмы, толчок которой дал Кантемир, продолжалась на протяжении всего XVIII в. У Кантемира глагольных рифм было 33%, у Ломоносова — 28%, а век спустя у Пушкина — 16%; за счет этого падения глагольных возрастала прежде всего рифмовка существительных. В этом пути были свои попятные шаги (так, почти сплошь глагольными рифмами писал Хемницер) и свои забегания вперед (так, вовсе без глагольных рифм писал «Шихматов безглагольный», прозванный так Батюшковым), но подробности этой эволюции еще не исследованы.

§ 38. *Нормы рифмовки.* В *фоническом* аспекте самоограничение рифмовки выражалось прежде всего в канонизации точной рифмы. Здесь задачи, стоявшие перед теоретиками и практиками, были особенно сложны. Мы видели, что сам факт перехода от устного стиха к письменному послужил толчком к усилению точности рифмы; потом переход от досиллабического стиха к силлабическому еще больше способствовал тому же, требуя полного совпадения двух последних слогов рифмы, даже если они безударны. Это стремление к абсолютной точности рифмы умерялось лишь двумя обстоятельствами: во-первых, сознанием (по крайней мере у некоторых поэтов), что рифма существует все же для слуха, а не для глаза; и, во-вторых, чрезвычайной неупорядоченностью русской орфографии того времени с ее хаосом графических вариантов. Взаимодействуя, эти факторы сложились в такую картину.

Идеальной рифмой безоговорочно считалась рифма и фонетически и графически точная: «мил-пленил», «высокой-глубокой». Но от этого идеала допускались отклонения в различных отношениях и в различной степени.

а) В отношении ударного гласного и согласных допускалось графическое несовпадение при фонетическом совпадении: рифмы «*ма*л-*мя*л», «б*ы*л-б*и*л», «ле*д*-бье*т*» считались точными. В этом поддержкой служила аналогия с западноевропейской практикой рифмовки plaire-mère, rund-bunt и пр. Здесь могли возникать споры по поводу орфоэпии (рифмовать ли «флаг-руках» или «флаг-мрак»?), но это уже была область стихопроизнесения (т. е. стиля), а не стихосложения.

б) В отношении безударного гласного в рифме, наоборот, графическое несовпадение при фонетическом совпадении не

допускалось: рифмы «бог*а*-мног*о*», «пол*е*-вол*и*», «пол*е*-вол*я*» («приблизительные», по нынешней терминологии) были запрещены. Для них не имелось прецедента в западноеропейской практике рифмовки: и французский и немецкий языки знали в заударных позициях только однообразные *-е*, *-еп*, *-er*. Для них не имелось традиции и в русской практике рифмовки: народный стих с его грамматическим параллелизмом естественно подводил под рифму однородные словесные окончания, а силлабический стих требовал обязательного совпадения прежде всего именно последнего слога. Поэтому графическая точность заударного гласного в женской рифме соблюдалась поэтами XVIII в. неукоснительно: мы увидим, что на нее не посягнул даже такой своевольный рифмователь, как Державин. В самом крайнем случае в угоду графической точности искажалась орфография: брался редкий или изобретался новый орфографический вариант («слышешь-пишешь», «нада-рада», «спокоен-достоен» и пр.). Возможно, что графическая точность подкреплялась искусственной орфоэпической точностью («оканьем») — по крайней мере в высоких жанрах; первые редкие «приблизительные рифмы» появляются в XVIII в. в пародиях и в комической драматургии («потянёт-станет», «благодарен-барин»).

в) В отношении йота, замыкающего слово, русская практика оказалась в затруднении: допускать ли, например, рифмы «полный-волны» («йотированные», по нынешней терминологии)? Западная практика не могла предложить здесь никаких аналогий; графический принцип был против них; но русская традиция оказывалась, по-видимому, за них; поэты-силлабисты, хотя и крайне редко, допускали такие рифмы (вероятно, перенимая их с польского и рифмуя «старый-чары» по образцу точной рифмы stary-czary), а графика XVII в. помогала им скрадывать «й» от глаза. Традиция победила: йотированные рифмы были допущены к употреблению на правах «поэтической вольности» («короткое *й* в выговоре поглощается»,— мотивировал это Николев), но не более того.

г) В отношении предударных звуков в рифме («опорных согласных») русская практика столкнулась с резким разноречием в своих западных образцах: во французской поэзии рифмы с опорными согласными («богатые рифмы» — термин, перешедший и в русскую поэзию и закрепившийся именно в таком значении) поощрялись, в немецкой — осуждались. Русская поэтика (начиная, как мы видели, с Кантемира) признала их желательными, но необязательными; и этого оказалось достаточно.

Однако в одном случае требовался выбор более решительный: это была мужская открытая рифма. Русская народная рифмовка свободно обходилась здесь без опорных звуков («беда-голова»); немецкая традиция (Weh-See) против этого не возражала; но французская (privé-arrivé, но не privé-parlé) резко возражала. Ломоносов в ранних своих одах (1738—1743) держался немецкой традиции: рифмы «весны-тьмы», «зари-огни», «земли-реки» и пр. составляют здесь почти две трети всех мужских открытых (больше, чем в народном говорном стихе). Но общение с Тредиаковским и молодым Сумароковым, воспитанными на французской традиции, по-видимому, повлияло на его взгляды: начиная с 1743 г. (дата совместного выступления с «Тремя одами парафрастическими») Ломоносов отказывается от мужских открытых без опорного, и они мелькают у него лишь редкими рецидивами. Общепринятой нормой мужской открытой рифмы становится рифма с обязательным опорным звуком: «беда-борода», но не «беда-голова».

§ 39. *Утверждение норм.* Таковы были нормы рифмовки, установившиеся в русском классицизме: идеальная точность (по меньшей мере двух звуков) как норма, йотированные рифмы как «вольность», приблизительные и неточные рифмы под запретом, опорные звуки как желательная, хотя и необязательная роскошь. В какой мере допускались колебания внутри этих норм и отклонения от них, это уже лежало в области вкуса. И здесь на протяжении XVIII в. сменилось два отчетливых периода, «сумароковский» и «державинский»,— период утверждения норм рифмовки и период их кризиса.

В первом периоде (1740—1770-е гг.) определяющим событием стала деятельность Сумарокова и его учеников (Хераскова, В. Майкова, Ржевского, Богдановича, Княжнина). Их программой была идеально точная рифмовка, с исключением всех аномалий и максимальным использованием «желательных» богатых рифм; образцом им служила французская поэзия. Цели своей они достигали блестяще: у Сумарокова в подавляющем большинстве произведений (как в псалмах, так и в баснях), у Хераскова в высокой «Россияде», у Богдановича в шутливой «Душеньке» нет почти ни единой аномальной рифмы (даже дозволенных йотированных). Это не определялось высокостью жанра: Аблесимов в баснях был аккуратнее в рифмах, чем Майков в одах; это не определялось идейными позициями: враждебный сумароковцам Петров рифмовал так же чисто, как они; это являлось общим требованием художественного вкуса эпохи. Конечно, гос-

подство сумароковской школы рифмовки не было безраздельным: малые поэты «ломоносовской школы» Поповский и Барков, а в следующем поколении Рубан допускали в своих стихах больше и йотированных и неточных (но не приблизительных!) рифм. Однако лицо эпохи определяли не они.

Особого внимания заслуживает культ богатой рифмы в сумароковской школе: у Сумарокова, Майкова, Хераскова, Аблесимова независимо от их жанров мы находим в среднем 50—60 точных опорных звуков на 100 рифм (у Тредиаковского — около 35, а у чуждого французской традиции Ломоносова и его учеников — только около 15). В «Россияде» на первой же странице почти подряд идут богатые рифмы «тво*р*енье-оза*р*енье», «обре*т*ают-почи*т*ают», «алта*р*ем-ца*р*ем», «за*б*удет-*б*удет» и т. д., а у Майкова можно найти даже такое глубокое созвучие, как «*челов*ека- от на*чала в*ека». Можно полагать, что эта «борьба за богатую рифму» началась около 1760—1762 гг. и была вполне сознательным упражнением: у Сумарокова от I ко II редакции «Хорева» (1747—1768) показатель богатства рифмы повышается в 3,5 раза, а у Ржевского на фоне его стихов выделяется группа стихотворений 1761—1763 гг., в которых этот показатель выше его обычного в 4 раза; при этом многие из них сочинены «на рифмы, набранные вперед» (буриме), например сонеты Ржевского и Нарышкина 1761 г. на рифмы «встре*ча*ли-пе*ча*ли-отве*ча*ли-пром*ча*ли» и пр. (характерно здесь и само обращение к сонету — форме, сосредоточивающей внимание на рифмовке).

Такая разработка точной рифмы, предпочтительно богатой и предпочтительно неглагольной, до предела стесняла сеть ограничений, налагаемых на стих в отличие от прозы. Это было хорошей школой для поэтов, но таило и опасности. Круг рифмующих слов оказывался очень узок, это приводило к частым повторениям; ограничения в выборе слов, налагаемые стилистикой и тематикой классицизма, этому только способствовали. Такие рифмы, как «держава-слава», «Елисавета-света», «Екатерина-крина» в одах, «кровь-любовь», «минуты-люты», «страсти-власти-части» в песнях, «хлопочет-хочет» в баснях, стали так банальны, что вызывали насмешки. Характерным свидетельством возникающих сомнений было (написанное в доказательство достаточности запаса русских рифм) стихотворение Сумарокова «Двадцать две рифмы» (1774, на «-áда» и «-кá»; ср. его же притчу V, 65 с 11 рифмами на «-ечь», а потом — послание Нелединского-Мелецкого «К А. Л. Львову» со 100 рифмами на имя «Львов»).

§ 40. *Кризис норм* (*«первый кризис точной рифмы»*). Во

втором периоде развития русской рифмы XVIII в. (1780—1790-е гг.) главным вопросом становится выход из тесного круга допустимых рифм. Здесь открывались различные пути. Можно было ослабить лексические ограничения — по этому пути пошел Муравьев с его экзотическими рифмами на собственные имена («маркиза-Чингиза», «Ле Кень-свет и тень», «средиземна-Лемна»). Можно было ослабить грамматические ограничения — по этому пути пошел Хемницер с его наплывом глагольных рифм (более половины всех мужских и три четверти всех женских — как у Симеона Полоцкого). Можно было, наконец, ослабить фонические ограничения — по этому пути пошел Державин, и это произвело на современников наиболее сильное впечатление.

Державин не оставил не нарушенной ни одну из норм классицистической рифмовки; он равнодушен к богатой рифме (ок. 15 опорных на 100 рифм, как у Ломоносова), он свободнее других пользуется йотированной, у него встречаются хотя бы единичные случаи приблизительных, но главным образом — неточные: и женские («сонмы-громы»), и мужские закрытые («сонм-гром»), и мужские открытые («крутизну-тьму»). Уже «Фелица» (1782) начинается рифмой «царевна-несравненна», а далее идут «вестфальской-астраханской», «поступках-шутках», «клохчут-хохочут»; и затем он обращается к неточным рифмам все чаще и чаще, так что в поздних стихах у него уже свыше 10% неточных женских и около 10% неточных мужских — вольность небывалая. Почти половина этих рифм содержит в основе сонорные *н*, *м*, при которых, как бы ассимилируясь, дополняются («царе*в*на-несравненна») или заменяются («неза*п*но-стокра*т*но») другие согласные; реже вместо *н* выступают другие, менее «звучные» согласные («посту*п*ках-шу*тк*ах»); еще реже — рифмы совсем без совпадающих согласных («гро*м*ом-го*д*ом»). Часто неточность рифмы компенсируется каким-нибудь дополнительным созвучием, не обязательно в опорном звуке («*пр*иятна-*пр*озрачна», «кло*х*чут-*х*о*х*очут»). В целом рифма Державина гораздо больше рассчитана на чисто фонический эффект, чем рифма сумароковской школы, которая была лишь сигналом конца стиха.

Что послужило Державину опорой при этом эксперименте? С одной стороны, единичные неточные рифмы встречались в высоких жанрах у таких поэтов, как Ломоносов и Петров (преимущественно на тематически важные слова: «россы-победоносцы», «Петр-недр», «монарх-страх»), и могли восприниматься как знак высокого полета вдохновения, попирающего правила. С другой стороны, неточная рифма ос-

тавалась приметой «низкого» народного стиха (в частности, хорошо знакомых Державину «солдатских песен», этих агиток XVIII в., где о Потемкине пелось: «Вождем будет ему Марс, Подъяремником Пегас...») и оттуда просачивалась не только к Баркову, но и к таким тщательным поэтам, как Майков и Чулков. Вот это одновременное наличие ассоциаций, уводящих и к высокому стилю и к низкому, и могло привлечь Державина, вся поэтика которого основывалась именно на столкновении и смешении этих двух стихий.

Неточная рифмовка Державина породила целую волну подражаний. Любопытно, однако, что волна эта вздымается не сразу. Из поэтов ближайшего к Державину поколения только Радищев следует за ним во всех крайностях («венчанно-хладноправно», «зев-бег», «судьбы́-беды́»); Львов, Муравьев, Капнист, Дмитриев, Карамзин, Долгорукий при всем своем уважении к Державину сами рифмуют очень сдержанно. Лишь поэты 1770—1780-х гг. рождения, смолоду выросшие на стихах Державина, идут за ним дальше. Но и тут характерно, во-первых, что они не продолжают, так сказать, державинского наступления по всему фронту аномальных рифм, а сосредоточиваются лишь на отдельных ее видах — прежде всего, конечно, на собственно неточных («смертных-неисчетных», «стрел-жерл» у Мерзлякова, «моська-геройска», «торг-бог» у Нахимова); во-вторых, что особенно пользуются неточными поэты отчетливо высокого стиля (Пнин, Мерзляков, Гнедич) и отчетливо низкого стиля (Осипов, Нахимов, Давыдов), а в среднем стиле, все более преобладающем, неточных заметно меньше; в-третьих, что державинского размаха эти эксперименты уже не достигают — доля неточных женских у них вдвое, а неточных мужских втрое ниже, чем у Державина. Наследника и канонизатора у державинской рифмовки не нашлось. Самый смелый из его последователей, Мерзляков,— и тот около 1801 г., переходя от одической лирики к предромантической, сокращает свои неточные рифмы с 20 до 2% (!). Интерес к неточным женским и мужским закрытым падал; на смену ему шел интерес к йотированным и неточным мужским открытым, но вершины он достигает лишь уже в начале XIX в.

§ 41. *Подготовка белого стиха.* Кроме державинског пути ослабления фонической скованности русского стиха, был возможен и другой, еще более радикальный,— прямой переход к белому, нерифмованному стиху. Своеобразие этого пути заключалось в том, что белый стих также сочетал ассоциации, уводящие как к «высокой», так и к «низкой» поэзии, но добавлял к ним и некоторые новые.

Во-первых, белый стих был приметой имитаций античного стиха, т. е. сигналом «высокости». Об этом резче всего напомнил Тредиаковский в предисловии к «Тилемахиде», обозвав рифму «детинскою сопелкою» и заявив: «согласие рифмическое — отроческая есть игрушка, недостойная мужеских слухов. Вымысл сей оледенелый есть го⟨т⟩фический, а не еллинское и латинское... окончательство» (1766). «Тилемахида» была осмеяна, но в анакреонтике, например, античный белый стих напоминал о себе на протяжении всего XVIII в. Во-вторых, белый стих был приметой имитаций народного стиха, т. е. сигналом «простоты». Это относится не только к стихам с дактилическими окончаниями, заведомо нерифмованными, но и к стихам с мужскими и женскими окончаниями (напр., песни «Во селе, селе Покровском, Среди улицы большой...» и «Вечор поздно из лесочку Я коров домой гнала...», приписывавшиеся соответственно цесаревне Елисавете и крепостной актрисе П. Жемчуговой). В-третьих, белый стих имел еще одно своеобразное применение: им пользовались для облегчения при переводах там, где важнее была точность, чем поэтичность. Так Ломоносов переводил стихотворные цитаты в «Риторике» (в том числе горациевский «Памятник»), так Княжнин переводил для заработка трагедии Корнеля и «Генриаду»; ср. также «Оды вздорные» Сумарокова, где приметы стиля были важнее,чем приметы стиха. Скрещиваясь, эти три линии позволяли не только обыгрывать столкновение высокого и низкого стиля так, как это делалось в неточной рифме Державина, но и сводить их к некоторому общему семантическому знаменателю — «простоте». Для поэтики конца XVIII в. это существенно. Конец XVIII в. был временем повышенного интереса к белому стиху в предромантической поэзии Англии и (особенно) Германии; на этот опыт также могли опираться русские поэты.

Интерес к белому стиху несомненен в русской поэзии с 1770-х гг. Любопытство к нему проявлял меценатствующий Потемкин; даже Сумароков написал для него две оды (и обещал трагедию) без рифм, а Петров и Державин вводили белый стих в свои пиндарические трехстрофия и «вайзе» (см. ниже § 43, 45). Здесь семантика белого стиха колебалась на грани «высокого» и «низкого», но с явным преобладанием «высокого». Напрашивался следующий шаг: воспользоваться видимой легкостью белого стиха, чтобы перенести его из лирики в эпос; это сделал Радищев в хореических «Песне исторической», «Бове» и полиметрических «Песнях, петых...» (изд. 1806) и почти одновременно — Бобров в 4-ст. ямбе «Тавриды» («Херсониды») 1798 г., с любопытным замечанием

в предисловии, что отсутствие рифмы помогает ощущению ритма. Во всех этих произведениях, даже в шуточном «Бове», держится та же напряженная интонация высокости: семантика простоты здесь еще не открыта.

Открытие простоты в белом стихе — заслуга Карамзина. У Державина и Радищева белый стих даже в больших произведениях ощущается как контраст традиционной системе рифмованного стиха; у Карамзина, даже в небольших произведениях,— как самостоятельная, подчеркнуто «естественная» система: отсутствие условных рифм как бы ручается за правдивую точность выражения чувств. В ранних своих стихах (1787—1792) Карамзин особенно настойчиво использует белый стих для самых разных размеров: «Часто здесь, в юдоли мрачной, Слезы льются из очей...», «Едва был создан мир, огромный, велелепный, Явился человек, прекраснейшая тварь...», «Зима свирепая исчезла. Исчезли мразы, иней, снег...», «Многие барды, лиру настроив, Смело играют, поют...», «Веют осенние ветры В мрачной дубраве...»; в более поздних стихах (особенно после большого нерифмованного «Ильи Муромца» 1794 г.) все больше преобладает рифмованный стих. Но основа для уверенного освоения белого стиха в XIX в. уже была заложена.

Г) Строфика

§ 42. *Лирическая строфика.* История русской строфики начинается, по существу, с XVIII в. заново. Предшествующий период располагал опытом работы со сложными строфами в песнях и с простыми двустишиями в виршах. Но песни были еще слишком тесно связаны с напевом, и этот опыт оставался почти без применения; а вирши, как мы видели, только накануне Ломоносова стали овладевать недвустишной строфикой (§ 19). Само слово «строфа» вошло в язык лишь в «Способе...» 1752 г. Тредиаковского. По французскому примеру иногда в словоупотреблении различались «строфы» для высоких жанров, «стансы» для средних и «куплеты» для низких, но терминологическим это различие не стало: особенно слово «стансы» навсегда сохранило неопределенную расплывчатость.

Строфика XVIII в. была достоянием почти исключительно лирики. Большие жанры — эпос, трагедия, а также дидактическое послание, элегия, эклога и пр.— за небольшим исключением пользовались в системе классицизма «александрийским стихом» — 6-ст. ямбом с рифмовкой двустишиями. Четверостишия и тем более длинные строфы употреб-

ляются только в лирических жанрах. Так как стих XVIII в. на 95% был рифмованный, то в основе построения строфы лежала повторяющаяся схема рифмовки. Так как поэтическая экономия классицизма допускала рифменные цепи лишь минимальной, двучленной длины, то число строк в строфе обычно было четным (Тредиаковский называл «правильными» только такие строфы). Так как и число рифменных цепей предпочиталось минимальное, то самой популярной строфой было четверостишие (в 42% всех строфических произведений) — чаще всего с перекрестной рифмовкой *abab* (37% из этих 42%), реже — с охватной *abba* или парной *aabb*; к ним примыкали 6-стишия (9%), 8-стишия (16%) и 10-стишия (21%, обычный размер торжественных од, см. § 44), в совокупности — 88% всех строфических произведений. Так как от формы требовалась простота и удобоуследимость, то считалось, что между звеньями одной рифменной цепи могут находиться звенья только одной другой рифменной цепи: так, 8-стишие АбАбВгВг допустимо, а «скользящее» АбВгАбВг недопустимо. Строфу предпочитали начинать строкой с женским окончанием, а кончать строкой с мужским окончанием: она служила как бы знаком остановки и паузы. Все эти тенденции были в русской строфике общими с западноевропейской строфикой того же времени.

Жанровые тяготения строф были ощутимы, но в гораздо меньшей степени, чем жанровые тяготения размеров. Торжественные оды на две трети писались 10-стишиями (§ 44); медитативные оды — на треть 10-стишиями и на треть 4-стишиями; песни — на треть 8-стишиями и на треть с лишним 4-стишиями; остальные жанры — на две трети 4-стишиями (переложения псалмов — немного меньше, любовная лирика — немного больше). Этим определялись и метрические тяготения строф: в ямбах больше места занимали 10-стишия (из-за од), в хореях — 8-стишия (из-за песен). Кое-где намечались и более тонкие соответствия: например, 4-стишия и 8-стишия в песнях обычно держались перекрестной рифмовки (проще ложащейся на музыку), а в одах охотнее допускали охватную:

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет — и к гробу приближает.
Едва увидел я сей свет,
Уже зубами смерть скрежещет,
Как молнией, косою блещет
И дни мои, как злак, сечет.
(аБаБвГГв — *Державин*, 1779)

Ах! когда б я прежде знала,
Что любовь родит беды,
Веселясь бы не встречала
Полуночныя звезды!
Не лила б от всех украдкой
Золотого я кольца;
Не была б в надежде сладкой
Видеть милого льстеца!
(АбАбВгВг — *Дмитриев*, 1792)

§ 43. *Выделение строф.* Строфичность лирических стихотворений могла подчеркиваться и затушевываться. Затушевывалась она, когда строфы печатались подряд, без разделения, иногда даже с синтаксическими переносами из строфы в строфу (напр., четверостишия АбАб в «Видении мурзы» Державина: «На темноголубом эфире Златая плавала луна; В серебряной своей порфире Блистаючи с высот, она / Сквозь окна дом мой освещала И палевым своим лучом Златые стекла рисовала На лаковом полу моем...»). Подчеркивалась она, когда конец строфы отмечался дополнительно — ритмически или метрически. Эти два способа в практике XVIII в., как ни странно, противоречили друг другу: ритмически конец строфы отяжелялся, метрически — облегчался. Выше говорилось об «ударной рамке» в ритме стихотворной строки (§ 32): начало и конец строки отмечались повышенной ударностью стоп; такая же «ударная рамка» намечалась и в ритме строфы: максимально насыщенной ударениями была 1-я строка четверостишия, минимально — 2-я, а затем опять повышенно-ударной — 4-я («Дрогне́т земля́ и по́нт воспле́щет, Всевы́шнего услы́ша гла́с, Наро́д язы́чный вострепе́щет, Паду́т их ца́рства в о́ный ча́с».— Сумароков, из п. 45). Аналогично и в одической строфе повышенно ударными строками были 4, 7 и 10-я: концы четверостишия и двух трехстиший. Метрически же концовка строфы отмечалась, наоборот, облегчением — укорочением последнего стиха: в 6-ст. ямбах чаще, в 4-стопных реже:

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей,
И чужд сует разнообразных!..
(*Державин*, Евгению. Жизнь Званская, 1807)

Надежней гроба дома нет,
Богатым он отверст и бедным;
И царь и раб в него придет:
К чему ж с столь рвеньем ты безмерным
Свой постоялый строишь двор
И ах! сокровища Тавриды
На барках свозишь в пирамиды
Средь полицейских ссор?..
(*Державин*. Ко второму соседу, 1792?)

Укороченные стихи могли проникать и в глубь строфы (хоть в целом XVIII век этим мало пользовался). Если они подчеркивали ход рифменных цепей в строфе, то они придавали ей стройность (напр., в одах Кострова, где рифмовка АбАб + ВВг + ДДг совпадала с последовательностью стоп-

ностей 6666 + 446 + 446), а если шли вперебой ему, то создавали вид барочной вычурности (напр., в 16-стишиях державинского «Фонаря», 1804, где рифмовка была ааББ + + вГдвГд + ЕЕжЗЗж, а стопный ряд 11 + 442441 + + 44442442:

Явись!
И бысть.
Средь гладких океана стклянных
Зарею утренней румяных
Спокойных недр
Голубо-сизый, солнцеокий,
Усатый, тучный рыбий князь
Осетр,
Из влаги появясь глубокой,
Перпатой лыстью вкруг струясь,
Сквозь водну дверь глядит,
гуляет, —
Но тут ужасный зверь всплывает
К нему из бездн,
Стремит в свои вод реки трубы,
И как серпы занес уж зубы...
Исчезнь! исчез.).

Ощущение законченности строфы в строфах длиннее 4 стихов достигалось также и переменой способа рифмовки. Если строфа начиналась перекрестной рифмовкой АбАб... то знаком конца могла служить оттяжка рифменного ожидания в охватной рифмовке ...ВггВ (как в оде Державина «На смерть кн. Мещерского», § 42), или убыстрение его в парной рифмовке ...ВВ (как в «Водопаде» Державина), или ...ВВгг (как в знаменитой «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова, 1751:

О ты, что в горести напрасно
На бога ропщешь, человек,
Внимай, коль в ревности ужасно
Он к Иову из тучи рек!
Сквозь дождь, сквозь вихрь,
сквозь град блистая
И гласом громы прерывая,
Словами небо колебал
И так его на распрю звал...).

Специфической особенностью строфики XVIII в., впоследствии утраченной, было то, что эти концовки рифмованных строф могли оказываться нерифмованными. Этот прием перешел в русскую поэзию из немецкой песенной строфики, где такая нерифмованная строка-рефрен называлась «вайзе» («сирота»). Обычно нерифмованных строк было одна-две (напр., АбАбХ; таких пятистиший в XVIII в. было больше, чем АбААб), но иногда они распространялись на большую часть строфы (напр., ААХХХХ);

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес.
Прекрасный вижу я источник·

(*Державин.* Ключ, 1779)

Прямой герой страстьми недвижим,
Он строг к себе и благ ко ближним!
К богатствам, титлам, власти, славе
Внутри он сердца не привержен;
Сокровище его любезно —
Спокойный дух и чиста совесть.

(*Державин.* Памятник герою, 1791)

Эти повисающие концовки, не имеющие рифменных связей внутри строфы, могли служить созданию связей между строфами (см. ниже, § 45).

§ 44. *От четверостишия к десятистишию.* «Исходным» элементом строфики XVIII в. и всего последующего времени становится, как мы видим, четверостишие (подобно тому как в силлабическую эпоху было двустишие). Из четверостишия *abab* (85% всех четверостиший) как бы путем дополнения получалось шестистишие *ababcc*, путем расширения — шестистишие *aabccb* (45% и 25% всех шестистиший), путем удвоения — восьмистишие *ababcdcd* (66% всех восьмистиший), путем сложения с шестистишием — десятистишие *ababccdeed* (83% всех десятистиший). Десять стихов Тредиаковский считал предельной длиной строфы; но в практике XVIII в. встречались изредка и 12-стишия («Колесница» Державина) и даже 16-стишия.

Наиболее семантически окрашенной строфой в репертуаре XVIII в. являлось, конечно, одическое десятистишие. «Открывателем» этой строфы был Малерб в XVII в., потом она распространилась по всей классицистической Европе и в Россию пришла с гданской одой Тредиаковского 1734 г. и хотинской одой Ломоносова 1739 г. (образцами им служили ода Буало и ода Гюнтера). Популярностью своей она была обязана четкости внутреннего строения: двухчленное четверостишие *ab* + *ab* как бы декларирует тему строфы, двухчленное шестистишие *ccd* + *eed* как бы раскрывает ее, обогащая подробностями и вариациями. Таково было и обычное синтаксическое строение одического десятистишия: 2 + 2 + 3 + 3 (причем это «3» у Ломоносова и Сумарокова чаще разлагается на 1 + 2, а у Державина столь же часто и на 2 + 1 — с сентенциозной отбивкой концовки); нарушения такого членения воспринимаются почти как анжамбманы:

Российско солнце на восходе
В сей обще вожделенный день
Прогнало в ревностном народе
И ночи и печали тень. //
Воспомянув часы веселы,
Красуйтесь, счастливы пределы,
В сердцах усугубляйте жар. /
Поля и горы, восклицайте
И совокупно возвышайте
Усердием небесный дар. //

(*Ломоносов.* Ода..., 1752).

Не вновь ли то Олег к востоку
Под парусами флот ведет
И Ольга к древнему потоку
Занятый ею свет лиет? //
Иль россов идет дух военный,
Христовой верой провожденный,
Ахеян спасть, агарян стерть? /
Я слышу, громы ударяют,
Пророки, камни возглашают:
«То будет ныне или впредь!»
(*Державин*. На взятие Измаила, 1790)

Особая значимость одической строфы в поэтике XVIII в. видна из того, что когда поэты в других жанрах почему-либо избегают нейтральных четверостиший и восьмистиший, то они почти невольно обращаются именно к одической строфе: мы ее неожиданно находим и в песнях Попова и в «Енеиде... наизнанку» Осипова (а за Осиповым и в украинской «Энеиде» Котляревского):

В часы разлуки нашей строги,
Когда ты мне сказал: прости!
Едва меня сдержали ноги,
Едва могла я жизнь снести!
С тех пор очей не осушала
И в сердце ад я ощущала,
Оставшись в горестной стране;
Все мысль мою тогда смущало,
И то лишь только утешало,
Что ты пребудешь верен мне.
(*Попов*, 1765)

Еней был удалой детина
И самый хватский молодец;
Герои все пред ним скотина:
Душил их так, как волк овец.
Но после сильного как бою
Сожгли обманом греки Трою,
Он, взяв котомку, ну бежать;
Бродягой принужден скитаться,
Как нищий, по миру шататься,
От бабьей злобы пропадать.
(*Осипов*, 1791—1796)

Кроме этого классического вида одической строфы, употреблялись и другие, редкие; охотнее других — строфа из тех же четверостишия и шестистишия в обратном порядке (*aabccbdede*), реже — комбинации двух четверостиший и двустишия. Двустишие обычно замыкало строфу (АбАбВгВгДД у Державина, 1792—1793, АбАбВггВдд у Богдановича, 1761, АббАвГГвДД у Майкова, 1778). Но Ломоносов вставляет его и в середину строфы (аБаБввГдГд, 1761), а Державин в оде «На счастие» (1789) выносит в начало, играя несоответствием рифмического членения АА + бВбВ + гДДг и синтаксического ААб + Вб + Вг + ДДг: этот хаос в строфе аккомпанирует изображаемому хаосу в мире:

В те дни, как всюду ерихонцы
Не сеют, но лишь жнут червонцы,
Их денег куры не клюют;
Как вкус и нравы распестрились,
Весь мир стал полосатый шут;
Мартышки в воздухе явились,
По свету светят фонари,
Витийствуют уранги в школах;
На пышных карточных престолах
Сидят мишурные цари...

Заключительным этапом разработки одической строфы в XVIII в. можно считать строфу оды Княжнина «Вечер»

(1787) — десятистишие вольной рифмовки: из 10 строф оды 4 рифмуют по традиционной схеме *ababccdeed*, 2 — по схеме *ababcdcdee*, 2 — *abbacddcee* (каждая схема в обоих вариантах, с начальным мужским и начальным женским стихом), одна — аБаБввГдГд и одна АббАввГддГ.

§ 45. *Суперстрофы*. Если четверостишия, двустишия и шестистишия, из которых монтировалась одическая строфа, можно было бы назвать «субстрофами», то объединение целых строф в правильно повторяющиеся группы можно назвать «суперстрофами». Эта традиция восходит к античной хоровой лирике, в которой повторяющимися единицами были триады «строфа — антистрофа — эпод»: строфа и антистрофа имели одинаковое строение, а эпод («припев») несколько иное. Классиком таких од был Пиндар, и подражания такому триадическому строю не раз предпринимались в Европе эпохи барокко и классицизма, а также и в России.

Независимо от этой традиции русским писателям были знакомы суперстрофы и более простого вида — не тройки, а пары строф. Для этого достаточно было взять строфы с нерифмованными концовками «вайзе» и заставить рифмоваться «вайзе» первой строфы с «вайзе» второй строфы: вместо двух отдельных строф, напр. АбАбХх, АбАбХх, получалось двустрофие АбАбВг + ДеДеВг, державшееся на рифменном ожидании Вг...Вг. Старшие классицисты этого не допускали: они держались правила, что между звеньями одной рифменной цепи могут быть звенья только одной другой рифменной цепи (§ 42); но Державин пользовался этим приемом часто:

Дóлжны мы всегда стараться,
Чтобы сильным угождать,
Их любимцам поклоняться,
Словом, взглядом их ласкать.
  Раб и похвалить не может,
  Он лишь может только льстить.

Извини, мой друг, коль лестно
Я кого где воспевал:
Днесь скрывать мне тех бесчестно,
Раз кого я похвалял.
  За слова меня пусть гложет,
  За дела — сатирик чтит.

(«Храповицкому», 1797)

Особенно смело и эффектно у Державина обнажен этот прием в оде «На возвращение графа Зубова из Персии» (1797). Она написана сдвоенными десятистишиями АбАбВгВгДе + + ДеЖзЖзИкИк, т. е. перед нами вереница четверостиший с перекрестной рифмовкой («субстроф»), рассекаемая на строфы так, что один разрез всякий раз приходится посредине четверостишия, а следующий — между четверостишиями; и этого достаточно, чтобы десятистишные строфы воспринимались не поодиночке, а попарно.

Что касается «настоящих», триадических суперстроф, связанных не рифмами, а устойчивой последовательностью неоднородных звеньев, то здесь инициатором был самый безудержный из поэтов второй волны русского барокко — В. Петров. Его триады разрастаются до фантастической громоздкости: в одах Потемкину и Румянцеву (1775) строфы и антистрофы имеют по 15 стихов, а эподы — по 22 стиха, и каждая ода состоит из трех таких 52-стишных триад. Для облегчения восприятия Петров вынужден компенсировать строфическую сложность метрической простотой: его строфы и антистрофы обычно написаны 4-ст. ямбом, а эподы — 6-ст. ямбом с простой рифмовкой, часто с нерифмованными «вайзе» в конце: разностопный стих, мастером которого был Петров (§ 24), появляется здесь далеко не всегда.

Державин использовал пиндарическую триаду в «Осени во время осады Очакова» (1788), но опрокинул обычную последовательность, поставив одиночную строфу (нерифмованное 8-стишие) в начало, а парные (рифмованные 8-стишия) в конец; первая строфа (обычно с асимметрическим смысловым членением 2 + 6) вводит тему, две другие (симметрические, 4 + 4) ее разворачивают, стиль первой более высок (от «античной» семантики безрифменности, § 41), двух других — более прост:

Спустил седой Эол Борея
С цепей чугунных из пещер; /
Ужасные криле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул — и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И Роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино. /
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыл сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листьи
Расстлались всюду по тропам.

В опушке заяц быстроногий,
Как колпик, поседев, лежит;
Ловецки раздаются роги,
И выжлиц лай и гул гремит./
Запасшися крестьянин хлебом,
Ест добры щи и пиво пьет;
Обогащенный щедрым небом,
Блаженство дней своих поет.

Борей на Осень хмурит брови
И Зиму с севера зовет: /
Идет седая чародейка,
Косматым машет рукавом...
и т. д.

Оду «На новый 1797 год» Державин написал даже не строенными, а счетверенными строфами: начальная по схеме АбАбВгВгДД, три развертывающих — по более сложной АбАбВВгДгДе + ЖЖе. (Предшественником его был Тредиаковский, сцепивший строфы оды «О непостоянстве мира» [1752] рифмами аББаВ + гДДгЕ + жЗЗжВ + иККиЕ). А свой исполинский «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества» (1812) он построил из 17 триад, каждая из двух 10-стишных строф 4-ст. ямба и 18-стишного эпода разностопным ямбом с последовательностью стопностей 444343 + 4433 + 4455 + 4543 (рифмовка, для облегчения, парная). Это было последнее слово строгого триадического «пиндаризма» — более русские поэты к нему почти не возвращались.

§ 46. *Твердые формы.* Некоторые виды небольших стихотворений в европейской традиции были нестрофичны, но писались по таким строгим правилам, что казались рассыпанными строфами единого поэтического текста. В них регламентировалось (лишь иногда — с допущением вариантов) и число строк, и размер, и схема рифмовки, и место рефренов. Это были «твердые формы» — сонет, рондо и триолет; они выработались в романской поэзии XIII—XV вв. в числе многих других (рондель, французская баллада, секстина, см. § 129), но в отличие от них были допущены классицизмом в его систему хотя бы на правах поэтических мелочей. В качестве таковых они стали осваиваться и русскими поэтами. Первый русский сонет (перевод из Дебарро) появился еще на исходе силлабической эпохи, в 1732 г., первое рондо — в «Новом и кратком способе» Тредиаковского, 1735; первый триолет — у Муравьева, в 1778 г. Было два периода наибольшей популярности этих форм — в 1760—1765 гг., когда в них экспериментировали молодые сумароковцы (один Ржевский за три года напечатал 16 сонетов), и в 1790-е гг., когда легкую поэзию стал культивировать Карамзин.

Сонетом называлось стихотворение из 14-ти длинных строк, рифмующихся чаще всего по схеме *abba* + *abba* + + *ccd* + *ede* («итальянский сонет») или *abab* + *abab* + *ccd* + + *eed* («французский сонет»); у русских авторов эти варианты встречались одинаково часто. Вот пример сонета-фокуса, который мог читаться с разным смыслом по первым полустишиям, по вторым полустишиям и по целым стихам (Ржевский, 1762):

Престанем рассуждать: добра во многом нет.
Не зрим худого здесь, в том должно согласиться.
Худ, тягостен свет весь, возможно ль утвердиться?

Нам должно заключать   что весь исправен свет.
Почтимся рассуждать: здесь счастие растет,
Мы справедливо днесь   возможем веселиться.
Бед, ссор, болезней смесь,—   всё к доброму стремится,
«Худым то должно звать»,—   безумец изречет.
Худого в свете нет,   здесь утешаться можно.
Невежда изречет: «И счастие есть ложно».
Не смысля, говорит,   нельзя всего хвалить.
Все должно презирать,   хоть можно утешаться
В незнании кричит: «Есть, есть что похулить»,
Долг инак рассуждать,   в том должно утверждаться.

Триолетом называлось восьмистишие (обычно из коротких строк) с повторами 1 и 2-го стихов по схеме *ABaA* + + *abAB* (прописными здесь выделены повторы строк):

«Лизета чудо в белом свете,—
Вздохнув, я сам себе сказал,—
Красой подобных нет Лизете;
Лизета чудо в белом свете;
Умом зрела в весеннем цвете».
Когда же злость ее узнал...
«Лизета чудо в белом свете!» —
Вздохнув, я сам себе сказал.

(*Карамзин*, 1796)

Рондо называлось 15-стишие (длинными стихами) по схеме *aabba* + *aabX* + *aabbaX*, где *X* — нерифмующий рефрен, укороченная строка, повторяющая начало (только начало!) 1-го стиха. Именно так были построены первые русские рондо (Тредиаковского и Сумарокова), но потом, уже при Ржевском, «русское рондо» перестает быть твердой формой: так начинают называться стихотворения любой длины на две рифмы и с рефреном, лишь иногда частично повторяющим 1-й стих: «*И всякий так живет*,— ты думаешь всечасно; Не худо извинять порок в себе пристрастно. Хотя бы утонул в пороках злых весь свет, Не прав и ты, хотя *и всякий так живет*» и т. д. (Ржевский, 1761, по схеме ААбб, ААбб...). Это был знак неустойчивости твердых форм — хотя бы в силу малой их употребительности в системе классицизма. Вслед за рондо та же судьба грозила сонету: к концу века сонет постепенно превращается в простое 14-стишие со следами деления на 4 + 4 + 6 стихов, но с почти произвольным порядком рифм. Здесь несомненно влияние нарастающего вкуса к астрофической вольной рифмовке.

§ 47. *Подготовка астрофизма.* Среди жанров классицизма один пользовался вольной рифмовкой с самого начала: это была басня, в ее стихе вольная последовательность стопностей сама побуждала к вольной последовательности рифм (здесь даже у французов допускались многочленные рифменные цепи). Можно сказать, что четырьмя ориентирами рус-

ской строфики XVIII в. были парная рифмовка больших жанров, 10-стишия торжественных од, 4- и 8-стишия песен и вольная рифмовка басен; а в широком промежутке между ними нащупывали свой строй другие жанры. И вот к концу XVIII в. направление этих исканий все больше смещается в сторону вольной рифмовки — от строфичности к астрофизму.

Мы видели на примере «Видения мурзы» (§ 42), что даже в правильных четверостишиях АбАб ощущение строфичности терялось, если синтаксис свободно перекидывал фразы из четверостишия в четверостишие. Еще легче размывалась строфичность, если так нанизывались охватные четверостишия АббА, аББа... («Хотелось дьявольскому духу, Поссорить мужа чтоб с женой; Не могши сделать то собой, Бес подкупил одну старуху, Чтоб клеветою их смутить, И обещал за то ей плату. Она, обрадовавшись злату, Не отреклась ему служить, И, следуя чертовской воле, К жене на тот же день пошла...» — Богданович, «Сказка», 1761) или шестистишия ААбВВб (Муравьев, «Облако», 1773). Отсюда уже был нетруден переход к подобному синтаксическому сплетению не только однородных, а и разнородных четверостиший, двустиший, шестистиший и пр. Легче всего стал совершаться такой переход в 4-ст. и 3-ст. ямбе посланий: эти размеры в данном жанре были неканоничны, поэтому и рифмовка в них могла оказаться неканоничной, к тому же и французские образцы давали для этого достаточно прецедентов. Так написаны послания Горчакова к Шипову (1783), Княжнина к кн. Дашковой (1784, 4-ст. ямб) и к Д⟨митриевскому⟩ и А⟨лексееву⟩ (1786, 3-ст. ямб), Карамзина к Дмитриеву и к Плещееву (1794, 4-ст. ямб), Львова к Бакунину (1797, 4-ст. ямб, переходящий в вольный ямб). Точно так же и в 4-ст. хорее астрофическая рифмовка появляется раньше всего в жанрах, неканонических для этого размера: в сказке «Пень» Попова (1769), в сатире «Зима» Львова (1790), в послании Дмитриева Толбугину (1787). Когда 4-ст. ямб Карамзина переходит от медитаций-посланий в медитации-элегии (§ 22), он переходит в этом своем астрофическом виде, и поэты, формирующиеся под влиянием Карамзина, живо его усваивают: в старшем их поколении это Клушин, в младшем — В. Л. Пушкин и другие, уже открывающие своим творчеством XIX век. Наконец, важный шаг сделал Дмитриев, впервые допустив в этот новый вид стиха высокую тематику: так написаны его «Ермак» (1794), быстро ставший хрестоматийным, и «Освобождение Москвы» (1795). С этих пор астрофический ямб ощущается уже как полноправная

стиховая форма. Любопытно, что инерция строфического ритма здесь еще сильна: три четверти «Ермака» состоят как бы из обломков одической строфы — из четверостиший *abab* и шестистиший *aabccb*; даже начало «Ермака» звучит одической строфой, неожиданно продолженной на один стих (АбАбВВгДДгг: «Какое зрелище пред очи Представила ты, древность, мне? Под ризою угрюмой ночи, При бледной в облаках луне Я зрю Иртыш: крутит, сверкает, Шумит и пеной подмывает Высокий берег и крутой; На нем два мужа изнуренны, Как тени, в аде заключенны, Сидят, склонясь на длань главой: Единый млад, другой с брадой Седою и до чресл висящей...»), затем следует еще 10 стихов одической рифмовки, а затем россыпь четверостиший. Следующим шагом в разработке астрофизма должна была стать бóльшая свобода не только в чередовании, но и в подборе таких звеньев-«строфоидов».

Заключение

§ 48. В этом обзоре стихотворных форм русского XVIII в. мы поневоле были вынуждены равномерно останавливаться и на немногочисленных массовых и на многочисленных экспериментальных явлениях, что неминуемо искажало пропорции. Поэтому необходимо напомнить еще раз: около 25% всех стихотворных произведений XVIII в. было написано 6-ст. ямбом, преимущественно с парной рифмовкой; около 25% — вольным ямбом, исключительно с вольной рифмовкой; около 20% — 4-ст. ямбом, почти исключительно в 4-, 8- и 10-стишиях; около 15% — 4-ст. хореем и 3-ст. ямбом, преимущественно в 4- и 8-стишиях; и лишь 15% всей стихотворной продукции оставалось на все остальные метрические и строфические формы. Разница между массовыми формами, строившимися по законам классицистической простоты и экономии, и экспериментальными формами, где царило самое пестрое разнообразие, ощущалась очень четко. Обилие экспериментальных форм служило запасом для будущего развития, но современность обходилась немногим. Лишь постепенно к концу века стали намечаться сдвиги: расширение сферы применения вольного и 4-ст. ямба в метрике, ослабление ударной рамки в ритмике, ослабление точности в рифмовке, развитие астрофизма в строфике. В развитии этих тенденций в XVIII в. можно различить три этапа.

Первый этап — творчество основоположников: Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова. Тредиаковский после силлабо-тонической реформы остается одиноким экспериментатором до конца жизни и умирает осмеянным. Ломоносов твердо

останавливается на достигнутом, разрабатывает лишь первооткрытые одический 4-ст. ямб и парнорифмованный 6-ст. ямб и умирает чтимым, но почти без учеников. Сумароков же раскинул сеть своих стихотворных форм почти на все жанры, которыми спешно овладевал русский классицизм, дал как бы хрестоматию образцов для всех разделов его поэтической системы, и именно за ним пошли подражатели и продолжатели — классицисты второго этапа.

Второй этап — это поколение учеников Сумарокова: Хераскова, В. Майкова, Богдановича, Ржевского, Княжнина; жанры разрабатываются в тех самых метрических и строфических формах, которые были завещаны Сумароковым, заполняются те пробелы, где он не успел дать образцы, эксперименты ведутся лишь в дозволенных периферийных областях, преимущественно среди трехсложников и вариаций общепринятых строф; ритм старается быть чист от спондеев и осторожен с пиррихиями, рифма держится идеальной точности. Только Петров со своими вольными ямбами и строфическими триадами выделяется из этого поколения и выглядит предтечею следующего этапа; но и его опыты строго соблюдают предписанные границы его жанра — пиндарической лирики.

Третий этап — это кризис системы классицизма и поиски выхода из него: с одной стороны, через оживление старых барочных приемов у Державина и Радищева, с другой стороны, через осторожное нащупывание новых, предромантических приемов у Карамзина. Жанровые границы колеблются, а с ними и канонические сферы применения размеров и строф; на пограничных участках возникают нетрадиционные жанровые формы, охотнее всего пользующиеся вольным и 4-ст. ямбом с астрофической рифмовкой. Периферийные эксперименты сдвигаются из области трехсложников в область дольников, полиметрии, античных логаэдов и белого стиха. В ритмике выделяются раздельные тенденции — «тяжелый» спондеический стих державинского направления и «легкий» бесспондейный — карамзинского; растущая привычка к пропускам ударений учит ощущению ритма длинных слов в стихе, а он подсказывает переход и общего ритма строки от «рамочного» к альтернирующему; а нарушение жанровых традиций и облегчившееся взаимовлияние размеров (4-ст. хорея на 4-ст. ямб, см. § 33) ускоряют и упрощают этот переход. Наконец, в рифмовке этот хаос кризисной перестройки создает благоприятную ситуацию для отказа от идеальной точности рифмы и для поисков пути к расширению круга привычных рифм. Выход из этого кризиса происходит уже в начале XIX в.

III

ВРЕМЯ ЖУКОВСКОГО И ПУШКИНА



§ 49. *Общие черты периода.* Начало XIX в. проходит в русской поэзии под знаком романтизма. Здесь нет надобности останавливаться на сложных идеологических аспектах этого понятия. Для нашего предмета важнейшей чертой была самая внешняя — но потому и самая ощутимая для современников, как читателей, так и писателей: стремлени к новизне и к своеобразию. «Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная, литературная *новизна*, новые приемы, новые воззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитета, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма,— вот и романтизм...»,— писал впоследствии (1876) Вяземский; «Какие же роды стихотворения должны отнестись к поэзии романтической? Те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими»,— определял Пушкин («О поэзии классической и романтической», 1825).

Два теоретических принципа романтизма были основой для этого вкуса к новизне. Во-первых, это предпочтение индивидуального чувства перед общечеловеческим разумом, стремление выразить средствами стиха не извечно неизменное, а неповторимо личное, ценное именно своим своеобразием. Это давало цель для обогащения запаса стиховых форм. Во-вторых, это отказ от исключительного культа античных образцов и признание эстетического равноправия художественного опыта всех культур. Это давало средства для обогащения запаса стиховых форм — за счет заимствований из народной поэзии и из иноязычных литератур.

Конечно, всякая новизна относительна. Мы увидим, что почти всюду русские романтики опирались на эксперименты последнего поколения поэтов XVIII в. Но они превратили результаты таких опытов в общее достояние русской поэзии. Размывание жанровых границ в эпоху романтизма, перегруппировка традиционного материала в поэзии и введение нетрадиционного — все это способствовало разрушению классицистического контраста между размерами каноническими

и размерами экспериментальными. Происходит перераспределение старых размеров (наступление 4-ст. и вольного ямба, отступление 6-ст. ямба) и выдвижение новых размеров (широкое — 5-ст. ямба, ограниченное — трехсложников и разностопных ямбов и хореев). Среди старых размеров открываются новые разновидности, благодаря расширившимся возможностям рифмования (4-ст. хорей со сплошными мужскими рифмами, с дактилическими и мужскими и пр.), а внутри их — новые средства выразительности, благодаря игре традиционных и новоосваиваемых ритмов (4-ст. ямб с преобладанием пропуска ударения на II стопе и на I стопе и пр.). Имитации античных и народных размеров количественно занимают, пожалуй, не больше места, чем прежде, но теоретический интерес привлекают гораздо живее.

Если теория стиха в XVIII в. преимущественно подчеркивала общие черты всех стихосложений (напр., сходство, а не разницу между русскими тоническими и античными квантитативными стопами), то в XIX в. в центре внимания оказывается национальное, языковое своеобразие стихосложений. В начало сочинений о стихе выдвигается различение метрического, силлабического и тонического стихосложения в их связи с языками, в которых они употребительны; образец здесь показал А. Востоков, крупнейший филолог и экспериментатор-поэт, своим «Опытом о русском стихосложении» (1812, отд. изд. 1817). Господствующая в русской поэзии система стихосложения постепенно получает название «тонико-силлабической» (Надеждин, 1837) или «тонико-метрической» (Классовский, 1863). Ее отличия от античной метрической системы (как «стопослагательной» от «стопомерной» — Пенинский, 1838) и от народной тонической системы становятся предметом живых дискуссий о «русском гекзаметре» (ср. § 60) и о русском народном стихе (ср. § 62). Именно этим двум проблемам преимущественно посвящена книга Востокова. Ритмика традиционного стихосложения такого внимания не привлекала; выделяется только попытка А. Кубарева свести стиховые стопы к музыкальным тактам (1828—1829) — отражение общеизвестного почтения романтиков к искусству музыки. Здесь, в господствующих ямбах, хореях и трехсложниках, поэты-практики, как обычно, шли впереди теории.

А) Метрика

§ 50. *Наступление 4-ст. ямба.* Самое бросающееся в глаза явление русской метрики этого периода — широчайшее распространение 4-ст. ямба. Именно в это время он стал как

бы типичным представителем русского стиха в целом. Только в лирике свыше 40% произведений 1820-х гг. написано 4-ст. ямбом (больше, чем когда-нибудь в истории русского стиха; уже в 1830-х гг. эта цифра начинает снижаться), а ведь кроме лирики этим размером писались большие поэмы. 55% строк Пушкина, 53% строк Лермонтова, 68% строк Баратынского — 4-ст. ямбы. Этот стих оказался тем нейтральным размером, который был так нужен романтизму, чтобы сломить жанровые перегородки и позволить поэту говорить обо всем от своего, а не от жанрового лица.

В XVIII в. главной областью 4-ст. ямба была ода. Теперь этот жанр быстро выходит из моды (хотя еще чувствуется в таких произведениях 4-ст. ямба, как «Смерть Байрона» Кюхельбекера и «На смерть Бейрона» Рылеева). Главной областью применения размера становятся послания и частично элегии — наиболее свободные жанровые образования переходного времени. Начало этого процесса мы уже видели в творчестве Карамзина и его современников (§ 22); теперь он продолжается у Жуковского («К Воейкову», «К Тургеневу», «Подробный отчет о луне» и пр.), Батюшкова («К Дашкову»), Вяземского («К партизану-поэту», «Станция», «Коляска»), Пушкина («Послание к Юдину», «К Чаадаеву», «Череп», «Разговор книгопродавца с поэтом») и т. д.; у Языкова уже почти каждое небольшое стихотворение 4-ст. ямба носит название «Элегия». Эти произведения, как правило, нестрофичны; когда же они оказываются строфическими, то в них ощущается традиция еще двух жанров предшествующей эпохи — песен и стансов. Песни у поэтов нового поколения превращаются в элегические романсы (Жуковский, «Минувших дней очарованье...», «Я музу юную, бывало...»; Батюшков, «О память сердца, ты сильней...»; Дельвиг, «Не говори: любовь пройдет...»; Баратынский, «Не искушай меня без нужды...»), а из стансов вырастают такие стихотворения, как «Цветок» Пушкина и «Смерть» Баратынского. Наконец, едва ли не наиболее показательным примером нового всеобъемлющего применения 4-ст. ямба становится лирика позднего Вяземского, где в длинных вереницах четких четверостиший этого размера поэт ведет разговор уже решительно на любую тему.

Но решающим моментом в торжестве 4-ст. ямба было овладение эпосом. В небольших и шутливых эпических произведениях 4-ст. ямб встречался без удивления («Видение на берегах Леты» Батюшкова); в большое, и даже очень большое произведение его впервые перенес Пушкин в «Руслане и Людмиле» (1820; старый Дмитриев еще называл эту

вещь «поэмкой», имея в виду не объем ее, а смысловые ассоциации непривычного в эпосе размера):

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

В толпе могущих сыновей,
С друзьями, в гриднице высокой
Владимир-солнце пировал.
Меньшую дочь он выдавал
За князя храброго Руслана
И мед из тяжкого стакана
За их здоровье выпивал.
Не скоро ели предки наши,
Не скоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.
Они веселье в сердце лили,
Шипела пена по краям,
Их важно чашники носили
И низко кланялись гостям.

«Руслан» произвел на современников сильнейшее впечатление, за Пушкиным надолго закрепилось прозвище «певец Руслана», а 4-ст. ямб стал излюбленным размером романтического эпоса. Растущая популярность английских 4-ст. поэм Байрона и В. Скотта послужила ему новой опорой. Сам Пушкин закрепил это в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Полтаве» и, конечно, больше всего в «Евгении Онегине»; а за поэмами Пушкина последовали «Войнаровский» Рылеева, «Чернец» и «Абидосская невеста» Козлова, «Эда», «Бал» и «Цыганка» Баратынского, «Эрпели» и «Чир-Юрт» Полежаева, «Демон» Лермонтова и т. д., не говоря о бесчисленных менее известных. Особое ответвление составил ряд поэм со сплошными мужскими рифмами по английскому образцу — от «Шильонского узника» Жуковского до «Мцыри» Лермонтова (см. § 71). 4-ст. ямб не был единственным эпическим размером этого времени, ему скоро пришлось «поделить власть» с 5-ст. ямбом (§ 56); но в глазах потомков он остался самым ярким признаком своей эпохи, и всякое обращение к 4-ст. ямбу в эпосе ощущалось как продолжение «пушкинской традиции».

§ 51. *Наступление вольного ямба.* Оно, так же как и наступление 4-ст. ямба, началось еще на исходе XVIII в. (§ 24), первым предметом своим имело нейтральные средние жанры — дружеское послание и медитативную элегию, кульминации достигло немного раньше, чем 4-ст. ямб (в 1810-х гг., когда вольным ямбом было написано около трети всех лирических стихотворений), а потом как 4-ст. ямб перекинулся на эпос, так вольный ямб — на драму. Отличием было то, что «исходный» жанр 4-ст. ямба, ода, в XIX в. отмирает. а исходные жанры вольного ямба, басня и высокая лирика, в описываемое время продолжают существовать. Поэтому в вольном ямбе первой трети XIX в. можно различить целых три разновидности: басенный, эпистолярно-элегический и

драматический вольный ямб. Между ними заметна разница и в составе строк (ср. § 25). Общий фон вольного ямба по-прежнему составляют 6-ст. строки, но разнообразятся они неодинаково. Басенный стих (напр., у Измайлова) по традиции оттеняет 6-стопник не только 4-стопником, а и 3-стопником и даже иногда (для курсива) более короткими стихами. Элегический стих почти отказывается от 3-стопника и сперва работает контрастом только двух размеров, 6- и 4-ст. (Пушкин, Баратынский), а потом начинает все шире принимать в себя новый размер, 5-ст. (Лермонтов). Драматический стих с самого начала не чуждается 5-ст. строк (Шаховской, Грибоедов), а с течением времени под влиянием драматического 5-ст. ямба (§ 56) эти строки в нем начинают оттеснять и 4-стопники и даже иногда 6-стопники (Лермонтов, Кюхельбекер). Влияние новоосваиваемого 5-ст. ямба докатилось даже до такого консервативного жанра, как басня: у чуткого Крылова доля 5-ст. строк вчетверо больше, чем у Измайлова, и почти такая же, как у Грибоедова.

Из двух традиционных областей вольного ямба пиндарическая лирика в узком смысле слова выходит в XIX в. из употребления: «Пиршество Александра» Жуковского (1812, из Драйдена) и даже «Торжество Вакха» Пушкина (1817) скоро ощущаются как анахронизмы. Басня при Крылове переживает свой последний расцвет; впечатление от него таково, что делаются даже попытки перенести опыт басенного ямба в большой жанр,— в стиле «сказок» Измайлова К. Масальский пишет небездарную «повесть» «Модест Правдин, или Терпи, казак,— атаман будешь» (1830). Впрочем, здесь в диалогах уже чувствуется и влияние драматического вольного ямба.

Вольный ямб посланий во многом опирался на опыт басенного стиха с его непринужденной интонацией разговора обо всем на свете. Любопытны двухчастные послания Жуковского «К Плещееву» (1812) и «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814): бытовая и литературно-критическая часть выдержана здесь в вольном ямбе, а серьезные рассуждения выделены ровным 4-ст. и 5-ст. ямбом. Этот интонационный тип тоже попытался сделать выход в большой жанр: исполинским дружеским посланием без адресата является, по существу, поэма Филимонова «Дурацкий колпак» (1824—1838).

Вольный ямб элегий был в основном подготовлен работой Карамзина: образцовые стихотворения в этой форме дали уже Батюшков («Переход через Неман», «Тень друга», «Мечта») и Жуковский («Невыразимое»), но особенно характерен

стал этот размер для следующего поколения, когда явились «Погасло дневное светило...» и «Ненастный день потух...» Пушкина, «Финляндия», «Буря» и «Признание» Баратынского, а еще позднее — «Люблю отчизну я, но странною любовью...» и «Печально я гляжу на наше поколенье...» Лермонтова. Ответвлением от этой традиции медитативных элегий стала традиция ораторских элегий, преимущественно гражданского содержания — «Деревня» Пушкина (начинающаяся темой уединения, а кончающаяся мечтой о падении рабства), «Негодование» Вяземского, «Я ль буду в роковое время...» Рылеева, «Клеветникам России» Пушкина, «Смерть поэта» Лермонтова. В патетической интонации этих стихов неожиданно оживает опыт высокого одического вольного ямба XVIII в.,— прямое его развитие, как мы видим, прервалось, но косвенное оказалось долговечным (ср. § 81). Обычно вольный ямб был астрофичен, но здесь, в элегическом стихе (может быть, под влиянием «стансов», с одной стороны, и оды — с другой), были сделаны интересные попытки строить его четверостишиями — тождественными или сходными по рифмовке, но различными по расположению коротких и длинных строк. Так написаны «Кинжал» Пушкина (с 5-стишием, выделяющим кульминацию), «Череп» Бестужева-Марлинского, «К мнимой счастливице» Вяземского, «Боян» Рылеева, «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтова. Но нащупать удовлетворительное равновесие между метрическим разнообразием и строфическим единообразием поэтам не удалось, и эти опыты не получили развития.

Наконец, в драму вольный ямб был перенесен в 1818 г. Шаховским в комедии «Не любо не слушай, а лгать не мешай»; образцами для него были французские комедии XVIII в., где традиция размера восходила к «Амфитриону» Мольера, а прецедентами — вольные ямбы речитативов в операх Сумарокова, Княжнина и др. Но решительным торжеством новой формы стало, конечно, «Горе от ума» Грибоедова (1824, на сцене с 1831):

— Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!
        Вчера просилась спать — отказ.
        «Ждем друга»,— нужен глаз да глаз,
Не спи, покудова не скатишься со стула,
        Теперь вот только что вздремнула,
        Уж день!.. Сказать им... Господа,
        Эй, Софья Павловна, беда.
        Зашла беседа ваша за ночь;
        Вы глухи?..

После «Горя от ума» вольный ямб прочно стал основным размером стихотворной комедии, а после «Маскарада» Лермонтова (1835, опубл. 1842) — также и размером стихотворной драмы из современной жизни; дальше — на трагедию — его распространение не пошло — этот жанр уже был занят белым 5-ст. ямбом (§ 56). С этих пор сцена становится оплотом разговорного вольного ямба в такой же мере, как патетическая элегия — оплотом ораторского вольного ямба.

§ 52. *Отступление 6-ст. ямба.* Таким образом, третий ведущий русский размер предшествующей эпохи, 6-ст. ямб, оказался вытеснен разом из обеих своих главных областей — и из эпоса и из драмы. Употребительность его резко падает — с одной трети до одной шестой всей стихотворной продукции. Оттесненный в средние и малые жанры, он и здесь встречает трудности: жанр элегии, на рубеже века еще давший 6-ст. «Сельское кладбище» Жуковского, все больше, как мы видим, переходит к другим размерам (§ 50, 51, 56), жанр идиллии вовсе выходит из употребления (а перед этим тоже изменяет 6-ст. ямбу с вольным ямбом у Панаева и с гексаметром у Дельвига). Опорой 6-ст. ямба в традиционных жанрах остаются на некоторое время лишь сатира и опять-таки послание — не нового, дружеского, а старого, дидактического типа. Сатира дала в это время «Временщику» Рылеева, «Послание к цензору» Пушкина, к ней же примыкают такие несхожие вещи, как «Опасный сосед» В. Пушкина и «Перуанец к испанцу» Гнедича; а послание в 6-ст. ямбах у одного Пушкина получает и декларативное звучание («К Жуковскому»), и лирическое («К Овидию»), и описательно-философское («К вельможе»). Еще важнее было то, что когда началась перестройка лирической системы не по жанровым принципам, а по тематическим и идиллия стала перерождаться в «антологическую лирику» на античные темы, а элегия — в «философскую лирику», то 6-ст. ямб успевает предъявить свои права и на ту и на другую. Среди «подражаний древним» (интерес к которым был оживлен посмертными стихами А. Шенье) являются «Нереида», «Приметы», «Редеет облаков летучая гряда...» Пушкина, а среди философской лирики — его же «Полководец», «Осень», «Не дорого ценю я громкие права...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и др.

Пределом падения 6-ст. ямба были 1820-е гг. (время наибольшего подъема 4-ст. ямба, § 50); затем вновь начинается его медленное нарастание. Поэты продолжали его ценить: Пушкин в пропущенной части «Домика в Коломне» посвятил ему пять строф («...Извилистый, проворный, длинный, склизкий И с жалом даже — точная змия; Мне кажется,

что с ним управляюсь я...») и пытался восстановить его даже в поэме («Анджело», 1833); а Вяземский, пользовавшийся этим размером от раннего своего «Первого снега» («...И жить торопится и чувствовать спешит...») до предсмертного «Жизнь наша в старости — изношенный халат...», поставил пушкинские слова эпиграфом к собственному стихотворению «Александрийский стих» (1853): «Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский, Ложится хорошо в него язык российский... А в нашем словаре не много ль слов таких, Которых не свезет и шестистопный стих?..» Вяземский был прав в своем доверии: 6-ст. ямб преодолел свой опасный кризис и остался одним из употребительнейших русских размеров до самого конца XIX в. (§ 81).

§ 53. *3-ст. ямб и короткие размеры.* Из второстепенных размеров предшествующего периода в начале века короткий, но яркий расцвет переживает 3-ст. ямб. В XVIII в. это был размер анакреонтики и любовной песни; теперь анакреонтика в чистом (нерифмованном) виде выходит из моды, а песня под пером Жуковского перерождается из легкомысленной в задумчивую (таковы его переложения с немецкого «К востоку, все к востоку Стремление земли....» и «Кольцо души девицы Я в море уронил...», 1818), а затем и вовсе расстается с этим размером. Зато все те же анакреонтические (или, шире говоря, эпикурейские) мотивы наслаждения скромной, но радостной долей перемещаются в жанр дружеского послания: эпикурейское послание 3-ст. ямбом занимает место рядом с дидактическим — 6-ст. ямбом, разговорным — вольным ямбом и медитативным — 4-ст. ямбом. Первые пробы, как мы видели (§ 26), сделали в конце XVIII в. Княжнин и Муравьев; в 1810 г. их опыт повторил Жуковский («Веселого пути Я Блудову желаю Ко древнему Дунаю...»), а в 1811 г. Батюшков написал самое знаменитое из таких посланий — «Мои пенаты» (к Жуковскому и Вяземскому):

Отечески пенаты,
О пестуны мои,
Вы златом не богаты,
Но любите свои
Норы и темны кельи,
Где вас на новосельи
Смиренно здесь и там
Расставил по углам;
Где, странник я бездомный,
Всегда в желаньях скромный,
Сыскал себе приют.
О боги! будьте тут
Доступны, благосклонны...

И Жуковский и Вяземский написали Батюшкову в ответ по посланию тем же размером, и после этого в течение десяти лэт почти никто из ведущих поэтов не упустил случая испробовать силы в етом легком жанре: Пушкин-лицеист написал

так «Городок», «К сестре» и др., а десять лет спустя подвел итог этого интонационного опыта в стихотворении «К моей чернильнице» (1821: «Подруга думы праздной, Чернильница моя, Мой век разнообразный Тобой украсил я...»). К этому времени волна подражаний «Моим пенатам» в русской поэзии уже схлынула: размер оказался живым и гибким, но с слишком «коротким дыханием» для широкого применения.

Интерес к 3-ст. ямбу оживил интерес к более коротким и редким размерам — 2-стопным. Во французской поэзии у них была прочная традиция употребления в шуточных и легкомысленных стихах. Она держалась и в России: от языковского цикла «элегий» 1823—1825 гг. («...Ах, как мила Моя Лилета! Она пришла, Полуодета...») до лермонтовского «Царю небесный, Спаси меня От куртки тесной, Как от огня...» (1833) и мятлевских шуток в еще более коротких строчках («Таракан, Как в стакан Попадет — Пропадет...», 1833). Жуковский пробовал перебить эту традицию в «19 марта 1823» («Ты передо мною Стояла тихо... ...Звезды небес! Тихая ночь!»), но безуспешно. 2-ст. ямбы Пушкина («Мечты, мечты...», «Играй, Адель...») и Баратынского («Любви приметы...», «Где сладкий шепот...») держатся в рамках традиционных интонаций. И только Полежаеву удалось одержать победу — превратить краткость 2-ст. размеров из легкого напева в трагический надрыв:

Все чернее
Свод надзвездный;
Все страшнее
Воют бездны;
Ветр свистит,
Гром гремит.
Море стонет —
Путь далек...
Тонет, тонет
Мой челнок!

(«Песнь погибающего пловца», 1832)

...Окаменен,
Как хладный камень,
Ожесточен,
Как серный пламень,
Я погибал
Без сожалений,
Без утешений...
Мой злобный гений
Торжествовал!..

(«Провидение», 1828)

Это была вершина в истории освоения коротких двусложников русской поэзией: позднейшие обращения к этим размерам (§ 105) уже не выходят за рамки экспериментов.

§ 54. *Перестройка 4-ст. хорея.* Последний из канонических размеров классицизма, 4-ст. хорей, сохраняет в XIX в. свои позиции в системе метров, но жанровый и тематический состав его меняются. В XVIII в. его опорою была песня — во-первых, анакреонтическая, во-вторых, салонная, в-треть-

их, народная и, в-четвертых, духовная. В XIX в. очертания этих жанров расплываются, но тематическая связь с прошлым остается.

Анакреонтическая стилизация в чистом виде (белым стихом) выходит из употребления, но анакреонтические мотивы наслаждения жизнью продолжают тяготеть к 4-ст. хорею: Батюшков пишет так «Элизий» («О, пока бесценна младость Не умчалася стрелой...», 1810) и «Вакханку» (1815), Баратынский — «Наслаждайтесь, все проходит....» и «Бокал» (1834—1835). Иногда они окрашиваются в неожиданный бытовой колорит — у Давыдова в гусарский («Бурцов, ера, забияка, Собутыльник дорогой!..» — 1804), у Бенедиктова в салонный («Кудри девы-чародейки, Кудри — блеск и аромат...» — 1836).

Салонная чувствительная песня перерождается в романтический высокий романс: таковы у Жуковского «Желание» (из Шиллера, 1811: «Озарися, дол туманный...») и «Пловец» («Вихрем бедствия гонимый...», 1812); в более конкретных образах — «Венецианская ночь» Козлова («...Тихо Брента протекала...», 1825) и «Талисман» Пушкина (1827); в еще более общедоступных — «Из страны, страны далекой...» и «Нелюдимо наше море...» Языкова (1827 и 1829). Особую разновидность образовал элегический 4-ст. хорей с чередованием новооткрытых дактилических и мужских рифм: «Ах, почто за меч воинственный....» (Жуковский, 1820) — и все многочисленные отголоски этих стихов (§ 72).

Народная песня оставила тематический след в таких стихах, как «Еще тройка» («Тройка мчится, тройка скачет...», 1834) Вяземского, «Киев» Хомякова (1839), «Москва» Ф. Глинки (1840), «Два великана» Лермонтова (1832). Но главным событием нового периода здесь был выход 4-ст. хорея к большим эпическим формам (впервые после одиноких опытов XVIII в., § 26). Этот выход был сделан с двух попыток. Первой, на рубеже века, был 4-ст. хорей с дактилическими окончаниями без рифм, имитирующий русский народный стих (§ 61): здесь «Илья Муромец» Карамзина повлек за собою целую серию поэм в этом нетрудном и однообразном размере, и конец такой моде положил лишь Пушкин успехом 4-ст. ямба «Руслана и Людмилы». Второй попыткой, в 1831 г., стали сказки Пушкина и Жуковского — «Сказка о царе Салтане» (4-ст. хорей с парными мужскими и женскими рифмами) и «Спящая царевна» (со сплошными мужскими рифмами, § 71); за ними последовали другие сказки Пушкина и, наконец, «Конек-горбунок» Ершова (1834), первые строки которого, по ненадежному преданию, подсказаны самим

Пушкиным: «За горами, за лесами, За широкими морями, Не на небе, на земле Жил старик в одном селе...».

У этого эпического 4-ст. хорея была дополнительная опора в традиции — балладный стих. Немецкие поэты в балладах предпочитали хорей ямбу — отчасти вслед немецким народным песням, отчасти вслед силлабо-тонической интерпретации испанских романсов. За ними пошли и русские поэты: Жуковский в переводной (из Шиллера) «Кассандре» (1809) и оригинальном «Ахилле» (1814), Катенин и Жуковский в переложениях из Гердерова «Сида» (1831—1832, ср.: «На Испанию родную...» Пушкина, 1835; «испанский хорей» был знаком русскому стиху еще с «Гвариноса» Карамзина, § 26). Поэтому неудивительно, что уже знаменитая «Людмила» Жуковского написана 4-ст. хореем парной рифмовки в 12-стишных строфах; это, несомненно, повлияло на стих позднейших хореических сказок. «Балладные» ассоциации (в сочетании с «античными», как в «Прозерпине» Пушкина) подсказывали использование 4-ст. хорея и для экзотической (в частности, восточной) тематики: так он появляется в нашумевшей поэме Подолинского «Див и пери» (1827), а потом — в «Делибаше» (1829), «Подражании арабскому» (1835) Пушкина и т. п.

Наконец, духовные оды и гимны XVIII в. прекращают в наш период свое жанровое существование, но традиции их сказываются в том, что наряду с песенной бодростью и легкостью в 4-ст. хорее сохраняется и серьезная тематика; ее поддерживает слабое, но постоянное влияние немецкой хореической лирики. Однако сентенциозная положительность и гимническая торжественность уступают место тревожной смутности ищущей мысли. Таковы пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Дар напрасный, дар случайный...», «Снова тучи надо мною...» (1828—1830); то же настроение окрашивает и «Бесов» (1830), и даже «Зимний вечер» (1825) и «Зимнюю дорогу» (1826).

§ 55. *Становление 5-ст. ямба и 5-ст. хорея.* Все перечисленные размеры были унаследованы XIX в. от XVIII-го. Но рядом с ними в поэзии русского романтизма выступает новый размер — 5-ст. ямб. Его открытие — одно из центральных событий этой эпохи русского стихосложения.

В европейской поэзии 5-ст. ямб (и его аналоги в силлабических стихосложениях) играл ведущую роль в итальянской, английской и (под влиянием английской) немецкой поэзии, но второстепенную — в самой влиятельной, французской: здесь он ощущался как старомодный и использовался преимущественно в полукомических поэмах и «сказ-

ках», эпиграммах, песнях, дружеских посланиях и пр. Поэтому русская поэзия тоже долго им пренебрегала: для основоположников русской силлаботоники это был чисто экспериментальный размер (у Тредиаковского — «Похвала... Санкт-Петербургу», 1752, у Сумарокова — одна идиллия, у Ломоносова — «Я знак бессмертия себе воздвигнул...», из Горация), и лишь к концу XVIII в. появляются подражания французским образцам этого размера — «Послание трем Грациям» Княжнина, «Письмо о пользе желаний» и «Письмо о пользе страстей» Крылова (1794—1795, напеч. посмертно); упорнее других экспериментировал с этим размером Муравьев, но его стихи оставались не изданы.

Интерес к 5-ст. ямбу оживился, когда русская предромантическая и романтическая поэзия обратилась от французских образцов к немецким и английским. Решающие шаги здесь делает Жуковский. Его первые обращения к 5-ст. ямбу (поначалу в строфах со стихами и других стопностей) — это песни 1811 г. «О милый друг! теперь с тобою радость...» (из Тидге) и знаменитый «Певец» («В тени дерев, над чистыми водами Дерновый холм вы видите ль, друзья...»). Затем, с 1812 г., он пишет 5-ст. ямбом уже произведения большие и серьезные, начав с обычного поприща всех метрических экспериментов этой поры — с посланий: таковы «К А. Н. Арбеневой» («Рассудку глаз! другой воображенью!..»), «Вождю победителей» («О вождь славян, дерзнут ли робки струны...»), большая часть «Послания к Плещееву», «Государыне императрице...», «Старцу Эверсу» и др.; вслед за ним обращается к 5-ст. ямбу в этом жанре Вяземский («Послание к Жуковскому», «Тиртею славян» 1813), начинается знакомый нам переход размера в смежный жанр — из послания в элегию («Любовь одна — веселье жизни хладной...» и другие элегии 1816 г. у лицеиста-Пушкина), этот процесс венчается посланием «На рождение в. кн. Александра Николаевича» и элегией «На кончину... королевы Виртембергской», монументально-программными созданиями Жуковского (1818—1819). Но еще раньше Жуковский делает другой смелый поворот в экспериментах — обращается не к лирическому 5-ст. ямбу, а к драматическому, нерифмованному (§ 70) и бесцезурному (§ 67): в 1816 г. он пишет элегические монолог и диалог «Деревенский сторож в полночь» и «Тленность» (оба — из Гебеля), а в 1817 приступает к работе над «Орлеанской девой» Шиллера. За пять лет 5-ст. ямб стал из экспериментального одним из ведущих размеров русской поэзии.

За открытием 5-ст. ямба последовало открытие 5-ст. хорея: в XVIII в. этот размер был представлен едва ли не един-

ственным экспериментальным стихотворением Тредиаковского («Счастлив в мире без сует живущий...»). Европейским его образцом явились в последней четверти века немецкие 5-ст. хореи (возникшие как силлабо-тоническая имитация античного «фалекия» и сербского 10-сложника). Первые пробы русских 5-ст. хореев явно ориентированы на немецкую поэзию: это «Древность» Словцова (ок. 1795), «Жилище богини Фригги» Державина (1812), «Амур-живописец» Кюхельбекера (1825, из Гете), «Портреты живописцев» Шевырева (1826, из Ваккенродера) и единичные стихотворения Дельвига, того же Кюхельбекера и др. Переломом в судьбе этого размера было творчество Лермонтова: после нескольких юношеских попыток он пишет им в 1841 г. «Ночевала тучка золотая...» и «Выхожу один я на дорогу...», и слава этих двух стихотворений закрепила за 5-ст. хореем место полноправного размера в системе русской метрики.

§ 56. *Путь 5-ст. ямба по жанрам.* Таким образом, основной областью раннего лирического 5-ст. ямба оказываются послания и элегии. Среди них — такие классические произведения, как «Безумных лет угасшее веселье...» (1830) и «Я вас любил; любовь еще, быть может...» (1829) Пушкина, его же «19 октября» (1825, с самоповторением в таких же строфах в 1836 и откликом Кюхельбекера в «19 октября» 1837), «Я пережил и многое и многих...» (1837) Вяземского, «Череп» (1824), «Последняя смерть» (1827) и «На посев леса» (1843?) Баратынского, «Есть в светлости осенних вечеров...» (1830) Тютчева, сонеты Дельвига, философские миниатюры Баратынского («Болящий дух врачует песнопенье...», «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...»), «За все, за все тебя благодарю я...» (1840) и «В полдневный жар в долине Дагестана...» (1841) Лермонтова. Но эта область не была единственной: продолжали жить и старые французские ассоциации между 5-ст. ямбом и легкой поэзией. На этой основе являлись, например, романс Дельвига «Друзья, друзья! я Нестор между вами...» (1820), эпиграммы Пушкина и Вяземского (напр., «Ex ungue leonem», 1825) и даже поэмы, писанные в подражание Вольтеру и Парни; таковы были у Пушкина юношеский «Монах» (1813) и потом «Гавриилиада» (1821). Опыт непринужденно-легкой интонации, выработанной здесь, оказался важен для последующего эпического 5-ст. ямба.

Для выхода в эпос у русского 5-ст. ямба были два европейских образца: классическая итальянская поэма в строфах (преимущественно октавах) и романтическая английская поэма без строф (преимущественно в двустишиях); скреще-

нием этих двух традиций стали иронические поэмы в октавах Байрона «Беппо» и «Дон-Жуан». Именно этот итоговый вариант и оказался на русской почве самым плодотворным: его утвердил Пушкин в «Домике в Коломне» (1830), и его интонации сохранились в русском эпическом 5-ст. ямбе на много десятилетий (см. § 76). Рядом с этой иронической традицией стушевываются обе остальные: и строфическая («Княжна Милуша» Катенина, 1834, «Василько» Одоевского, 1830, «Давид», 1829 и «Семь спящих отроков», 1835, Кюхельбекера) и двустишная («Джюлио» и «Литвинка» Лермонтова, 1830—1832, изданные посмертно; «Сирота» Кюхельбекера, 1833), не говоря уже о таких одиноких опытах, как «Меченосец Аран» Языкова (1824) или «Хеверь» Соколовского (1837).

Для выхода в драму русский 5-ст. ямб имел образцы в английской, немецкой и итальянской поэзии, все — нерифмованные. Первые пробы русских поэтов относятся к самому началу века (Востоков, начало перевода «Ифигении» Гете, 1810; Нарежный, «Кровавая ночь», по-видимому с немецкого, еще 1799); свобода от рифмы сбивала их с ритма, и к 5-ст. строчкам заметно примешивались привычные 6-ст. и даже 4-ст.; эта расшатанность еще заметна и в «Венцеславе» Жандра (1824, из Ротру), и в «Испанцах» Лермонтова (1830) и даже позже. К строгой равностопности привели белый 5-стопник Катенин («Пир Иоанна Безземельного», 1821,— для строгости здесь даже выдержано чередование мужских и женских нерифмованных окончаний через одно) и Жуковский («Орлеанская дева» Шиллера, 1817—1822); а решительное торжество этому размеру принес «Борис Годунов» Пушкина (1825), после которого старый драматический 6-ст. ямб быстро сошел на нет — сперва в книжной драме, а потом и на сцене (несмотря на потребовавшуюся перестройку декламационной манеры):

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем господь меня поставил
И книжному искусству вразумил...

Утвердившись в драме прочнее, чем где бы то ни было белый 5-ст. ямб начинает оказывать обратное влияние на лирику и на эпос. На лирику — в медитативных стихотворениях, напоминающих по интонациям драматический монолог, отделившийся от драмы; первым опытом был уже

упоминавшийся «Деревенский сторож в полночь» Жуковского (1816), а вершинным достижением — «Вновь я посетил Тот уголок земли, где я провел Отшельником три года незаметных...» Пушкина (1835); от этого стихотворения идет уже прямая традиция к «Вольным мыслям» Блока и «Середине века» Луговского. На эпос — в поздних «повестях» и сказках Жуковского с их прозаизированным синтаксисом, имитирующим разговорную естественность (ср. § 80) — «Матео Фальконе», «Капитан Бопп», «Кот в сапогах», «Повесть о Иосифе Прекрасном» и т. д. (1843—1845).

§ 57. *Разностопные ямбы и хореи.* Если 5-ст. ямб вошел в романтическую поэзию как стих элегический, то разностопные урегулированные ямбы и хореи (преимущественно чередование 4- и 3-ст.) вошли в нее как стих балладный. Мы знаем, что немецкие и английские народные баллады слагались 4-3-4-3-иктным дольником; литературные имитации иногда сохраняли этот размер, а иногда (особенно в XVIII в.) упрощали его до 4-3-4-3-ст. ямба. Из немецких образцов он перешел в русские духовные оды Пауса и даже Ломоносова («Господь спаситель мне и свет, Кого я убоюся?..» 1751), но в XVIII в. оставался неупотребителен — преобладавшая французская традиция избегала этого размера. Поэтому вновь открыл для русской поэзии 4-3-ст. ямб и хорей только Жуковский, занявшийся их разработкой с 1810 г.:

Заутра день взойдет во мгле,
Подымутся стенанья;
Увидят труп твой на столе,
Недвижный, без дыханья;
Кадил и свеч в дыму густом,
При тихом ликов пенье,
Тебя запрут в подземный дом
Навеки в заточенье;
И страшно заступ застучит
Над кровлей гробовою;
И тихо клир провозгласит:
Усопший, мир с тобою!
(«Громобой», 1811)

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокий...
Вот, в сторонке божий храм
Виден одинокий;
Двери вихорь отворил;
Тьма людей во храме;
Яркий свет паникадил
Тускнет в фимиаме;
На средине черный гроб;
И гласит протяжно поп:
«Буди взят могилой!..»
(«Светлана», 1812)

В этих примерах более длинные строки укорочены мужскими окончаниями, более короткие удлиннены женскими, контраст сглажен; другие чередования, наоборот, усиливают контраст («Шуми, шуми волнами, Рона, И жатвы орошай...»— Батюшков, 1814; «Спи, младенец мой прекрасный, Баюшки-баю...» — Лермонтов, 1840) или держатся середины («Прекрасный день, счастливый день: И солнце и любовь!..» —

Дельвиг, 1820; «Чернобровый, черноглазый Молодец удалый...» — Мерзляков, 1806, и многочисленные последующие имитации 8 + 6-сложных «малороссийских песен»). Разница между клаузульными разновидностями размера ощущается здесь больше, чем в равностопных стихах, и обогащение метрики за их счет — значительней. Точно так же и различное расположение коротких и длинных строк в строфе ощущалось как факт не только строфики, но и метрики — достаточно вспомнить 4-4-4-2-4-2-ст. ямб в «Обвале» и «Эхо» Пушкина (1829—1831, имитация «бернсовской строфы», введенной в России Козловым) и 4-4-3-4-4-4-3-ст. ямб в лермонтовском «Бородине» (1837).

Рядом с этой новой, «германской» традицией урегулированного сочетания 4- и 3-ст. стихов продолжает существовать и старая, «французская» традиция сочетания 6- и 4-ст. стихов. Продолжали писаться четверостишия 6-6-6-4-ст. ямба (ср. § 43) — от «Вечера» и «Славянки» Жуковского (1806 и 1815) и до «Я памятник себе воздвиг нерукотворный....» Пушкина (1836). Особенную популярность получил 6-4-6-4-ст. ямб (имитация античных «эподов»). Здесь были две тематические традиции — элегическая, от Жильбера, и гражданственно-патетическая («ямбы»), от Шенье и Барбье. Первая дала, напр., «К другу» Батюшкова («Скажи, мудрец младой, что прочно на земли? Где постоянно жизни счастье?..», 1815) и потом «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Когда для смертного умолкнет шумный день...» Пушкина (1828—1829), вторая — «железный стих» Лермонтова («Поэт», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен...», 1838—1840):

...Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

На скрещении «германской» и «французской» традиций в русской поэзии явились самые разнообразные чередования разностопных ямбов: 6-5-стопных («Умирающий Тасс» Батюшкова, 1817), 5-4- и 5-5-4-стопных («Баллада...как одна старушка ехала на черном коне...» Жуковского, 1814; «Осень» Баратынского, 1837; «Сосед» Лермонтова, 1837), 5-3-стопных («Святополк» Кюхельбекера, 1824; «На что вы, дни! Юдольный мир явленья Свои не изменит....» Баратынского, 1840), 5-2-стопных («Когда взойдет денница золотая, Горит эфир...» Баратынского, 1827), 4-2-стопных («Пускай холодною землею Засыпан я...» Лермонтова, 1841). Длинные стихи всюду пред-

шествуют коротким, исключения единичны (4-5-ст. ямб Лермонтова: «Ребенка милого рожденье Приветствует мой запоздалый стих...», 1839; ср. его же 2-3-ст. амфибрахий «На светские цепи, На блеск утомительный бала...», 1840). В целом доля разностопных ямбов в стихе этой эпохи — наибольшая за всю историю русского стиха.

§ 58. *Освоение трехсложников.* Немецкий балладный дольник с его колебанием 1- и 2-сложных междуиктовых интервалов мог упрощаться не только в 4-3-ст. ямб, но и в 4-3-ст. амфибрахий. В немецкой поэзии это делалось редко, но в русском языке, где безударных слогов больше, этот путь превращения тоники в силлабо-тонику напрашивался сам собой. Поэтому наряду с разностопными ямбами и хореями русским балладным стихом становятся трехсложники — амфибрахии и (в меньшей степени) более старые дактили и более молодые анапесты. Доля их в русском стихе по сравнению с предыдущей эпохой увеличивается в 5—6 раз, из экспериментальной формы они становятся равноправной. Пропорции их меняются; ведущим метром вместо дактиля становится амфибрахий, ведущими размерами — не 2- и 4-стопник, а 4- и 4-3-стопник. Перелом происходит в 1810-е гг., когда за освоение трехсложников берется Жуковский: его первые амфибрахические баллады относятся к 1814—1816, а анапестический «Иванов вечер» — к 1822 г.:

Торжественным Ахен весельем шумел:
В старинных чертогах, на пире
Рудольф, император избранный, сидел
В сиянье венца и порфире...
(«Граф Габсбургский», 1818)

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон...
(«Иванов вечер», 1822).

Наряду с 4-3-ст. размерами в амфибрахии охотно употреблялся ровный 4-стопник (именно с него начинал Жуковский): «Гляжу, как безумный, на черную шаль, И хладную душу терзает печаль...» (Пушкин, 1820); так написаны «Лесной царь» Жуковского (1818, из Гете), «Узник» Пушкина (1822), «Иван Сусанин» Рылеева (1822), «Три пальмы» Лермонтова (1839). Медленнее прививался ровный 3-стопник («...Томимую душу тоской, Как матерь дитя, успокой» — Жуковский, 1815); в балладах он закрепился лишь с появлением «Тамары» и «Воздушного корабля» Лермонтова (1840—1841).

Комбинации 4- и 3-ст. строк могли слагаться в весьма сложные строфы («Кудесник» Языкова, 1827; «Рогдаевы псы», «Кудеяр» Кюхельбекера, 1824 и 1833). У Языкова даже появляется баллада, написанная вольными, неравными строфами-абзацами («Олег», 1827). Но смелая попытка Жуковского выйти за пределы 4- и 3-ст. комбинаций не нашла поддержки: 2-4-2-4-2-2-2-4-ст. строфа «Эоловой арфы» (1814) показалась, по-видимому, слишком певучей для повествовательного жанра («Владыко Морвены, Жил в дедовском замке могучий Ордал; Над озером стены Зубчатые замок с холма возвышал; Прибрежны дубравы Склонялись к водам, И стлался кудрявый Кустарник по злачным окрестным холмам...»).

За пределы балладного жанра амфибрахий выходит довольно рано: к 1817 г. относятся «Опыты двух трагических явлений в стихах без рифмы» Ф. Глинки, но этот драматургический эксперимент остался одиноким; в 1814 г. является «Теон и Эсхин» Жуковского, в 1825 — «На погребение... Джона Мура» Козлова (из Вульфа), отсюда размер переходит в «Бейрона» того же Козлова и «На смерть Гете» Баратынского и т. д. Еще легче переходил в лирику дактиль, за которым ощущалась песенная традиция XVIII в.: в нем не так характерны «Суд божий над епископом» Жуковского (1831) и «Морская царевна» Лермонтова (1841), сколько «...Дебри ты, Зафна, собой озарила!..» (Батюшков, «Источник», 1810, из Парни) в начале нашего периода и «Тучки небесные, вечные странники....» и «Молча сижу под окошком темницы...» (Лермонтов, 1840) в конце его. Здесь, вне молодой, но жесткой традиции балладного жанра, легче было экспериментировать и с более редкими размерами: у Лермонтова мы находим 5-ст. амфибрахий («Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», 1841) и урегулированный 5-3-5-4-ст. амфибрахий («И скушно, и грустно...», 1840), у Пушкина — вольный амфибрахий («Вакхическая песня», 1825), у Гнедича — вольный дактиль («Пушкин, Протей Гибким твоим языком и волшебством твоих песнопений...», 1831). Здесь слышались и отголоски коротких 3-сложников XVIII в.: от прямого продолжательства и стилизации («Любимца Кипридина...» Батюшкова; «Какую бессмертную...» Жуковского; «Лазурные очи» Баратынского) до белого стиха «дум» Кольцова, колеблющегося между 2-ст. амфибрахием и 3-ст. хореем (образцом для Кольцова были «опыты аллегорий» Ф. Глинки, а для того — может быть, 2-иктные дольники немецкой «бури и натиска»), и до такого стихотворения Лермонтова, как «Есть речи — значенье Темно иль ничтожно...» (1840).

§ 59. *Экспериментальные размеры: вокруг дольников.* Упрощенная передача дольника разностопным ямбом или амфибрахием не могла вполне удовлетворить поэтов. Поэтому эксперименты вокруг дольников, начатые в XVIII в. (§ 29), продолжаются: теперь дольниковый ритм — уже не побочный продукт пробных сочетаний коротких полустиший, а прямая цель исканий. Парадоксально, что от этого эксперименты становятся не смелее, а осторожнее. Поэты ищут способа, как можно меньше нарушая правильный ритм, дать понять, что восприниматься он должен как неправильный. К этому представлялись прежде всего два пути: переменная анакруса и логаэды.

Анакрусой называется безударный зачин стихотворной строки — нулевой в дактиле, 1-сложный в амфибрахии, 2-сложный в анапесте; переменная анакруса получалась, когда в стихотворении строки дактиля, амфибрахия и анапеста чередовались (упорядоченно или беспорядочно),— от этого ощущение правильного ритма в каждой строке сохранялось, но в целом стихотворении расшатывалось. Этим приемом воспользовался автор одной из первых русских баллад Г. Каменев, строя четверостишие из двух дактилических и двух анапестических строк:

Мысленным взором я быстро стремлюсь,
Быстро проникнул сквозь мрачность времян.
*Подни*маю завесу седой старины —
*И Гром*вала я вижу на бодром коне...

(«Громвал», 1802)

Потом с переменной анакрусой настойчиво экспериментировал молодой Лермонтов — как с упорядоченным чередованием амфибрахиев и анапестов («*За*чем я не птица, не ворон степной, *Проле*тевший сейчас надо мной? *За*чем не могу в небесах я парить *И од*ну лишь свободу любить?..» — 1831), так и с произвольным («*Ру*салка плыла по реке голубой, *Оза*ряема полной луной; *И ста*ралась она...» — 1832). Игра произвольных анакрус могла быть использована как композиционный прием: у Тютчева в «Сне на море» (1833?) общий фон амфибрахия рассекается анапестами именно там, где входит тема звуков и вводит, а потом выводит тему сна.

Логаэды в имитациях дольников получались тогда, когда в строках допускались неравносложные интервалы, но расположение их правильно повторялось из стиха в стих, и эта предсказуемость укрепляла ритм. Так, 3-иктным лога-

эдом перевел Жуковский «Жалобу пастуха» (1818, из Гете):

На ту *зна*комую гору
Сто раз *я* в день прихожу;
Стою, *скло*няся на посох.
И в дол *с вер*шины гляжу...

Так, 5-иктным логаэдом перевел Лермонтов «Они *лю*били друг друга так долго и нежно, С тоской *глу*бокой и страстью безумно-мятежной...» (1841, из Гейне, подлинник — 3-иктный дольник). Но такой подход остался более редок, чем переменная анакруса.

Опыты вполне свободной передачи германских дольников или построения оригинальных чисто-тонических стихов тоже, конечно, предпринимались, но разрозненно и разнонаправленно. Тютчевский перевод из Гейне «На севере мрачном...» (1827) остался забыт в альманахе; лермонтовский перевод из Байрона «Берегись! берегись!..» (1830):

...Когда мавр *при*шел в наш роди*мый* дол,
Оскверняючи церкви порог,
Он без даль*них* слов выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог...—

остался не закончен и не напечатан; обращение к традицион ным перебоям ритма на стыке полустиший у Подолинского («Есть чудная ар*фа*: *с ко*лыбели опа...») и у Баратынского («Пироскаф») не нашли подражателей; лермонтовское «Слышу ли голос твой...» было напечатано посмертно (1845) с извиняющимся заголовком «Неотделанное стихотворение». Освоение дольника так и не состоялось в эту эпоху русской поэзии.

Характерным признаком недоверия к расшатыванию стихотворного ритма были опыты в противоположном направлении — к усилению ритма прозы. Еще Муравьев и Карамзин писали отрывки «метрической прозы» в виде непрерывной вереницы правильных стоп, не разделенных на стихи; в наше время мы находим такие тексты у Дельвига, у Вельтмана (очень часто) и, наконец, у Лермонтова (1832, опубл. 1859): «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое, вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю о вас да о небе. Престолы природы, с которых, как дым, улетают громовые тучи...» и т. д. Вершиной экспериментов в этом направлении был (уже в 1845—1848) роман К. Павловой «Двойная жизнь», где одна, земная жизнь героини описывалась прозою, другая, «жизнь в меч-

те» — стихами, а переходы от прозы к стиху были выражены постепенной тонко нарастающей метризацией прозы.

§ 60. *Античные размеры: освоение гексаметра.* Единственный дольниковый размер, освоение которого в эту эпоху увенчалось успехом, был гексаметр, тематические ассоциации которого уводили не к германской, а к античной поэзии. Овладение гексаметром было общекультурной проблемой: речь шла о воспроизведении «подлинной античности», «Ахилла в истинном своем виде», а не в «французском кафтане» и не в «русском зипуне», по выражению С. Уварова, своим «Письмом к Н. И. Гнедичу о греческом экзаметре» (1813) открывшего дискуссию о возможностях русского гексаметра — достаточно ли он богат ритмическими вариациями и достаточно ли они эквивалентны вариациям греческого стиха (русские хореи среди дактилей — греческим спондеям среди дактилей; во многом это было откликом на аналогичный спор Клопштока и Фосса о немецком гексаметре). Оппонентами Уварова были Д. Самсонов (1817—1818), отстаивавший традиционный александрийский стих как более гибкий и В. Капнист (1815), выдвигавший народный 6-ст. хорей (§ 30) как более «природный»; в поддержку Уварова выступили Востоков (1817) и Воейков (1819), оба сами экспериментировавшие с гексаметром (переводя Клопштока и Виргилия), и, самое главное, Гнедич (1813, 1818), чей перевод «Илиады» стал эпохой в истории русского гексаметра. Гнедич начал переводить «Илиаду» александрийским стихом в 1807 г. (продолжая перевод Кострова, 1787 г.), но в 1812 г., под влиянием Уварова и радищевского «Памятника дактило-хореическому витязю» (опубл. 1811) начал перевод заново, уже гексаметром, опубликовал первые отрывки в 1813 г. и полный текст в 1829 г. Если первый его перевод звучал привычно (песнь VIII, конец):

Блестящий солнца свет нисшел в пучину водну,
Ночь мрачную влача на землю многоплодну —
В печаль пергамлянам день скрылся от очей,
Но столь отрадная для греческих мужей,
Трикрат желанная, ночь темная настала.
Рать бодрая троян совет с вождем держала...—

то второй — по-новому:

Пал между тем в океан лучезар*ный* пламенник солнца,
Черную ночь навлекая на многоплодящую землю.
День *со*крылся противу желаний троян; но ахейцам
Сладкая, всем вожделенная, мрачная ночь наступила.
В войске троянском совет сотворил *бли*стательный Гектор...

Художественная убедительность гексаметра Гнедича была исключительна: скоро он становится общепринят в «подражаниях древним», особенно — в идиллии и смежных жанрах. Из младших поэтов здесь сделал больше всего Дельвиг, а из старших — Жуковский: в 1814 г. (тотчас за Гнедичем) он обращается к гексаметру впервые, а в 1830—1840-х гг. этот размер становится в его творчестве ведущим (§ 80). Гнедич был сдержан в использовании хореических вариаций: 80% строк у него — чистые дактили. Жуковский следовал ему в эпосе высокого стиля («Аббадонна», «Цеикс и Гальциона», отрывки из «Энеиды» и «Илиады»; в «Одиссее», 1841—1849, до 99% строк — чистые дактили), но решительно иначе строил гексаметр в идиллиях, «повестях», сказках и романтическом эпосе («Овсяный кисель», «Две были и еще одна», «Война мышей и лягушек», «Ундина», «Наль и Дамаянти») — здесь чистых дактилей всего 30—40%, хореические вариации многообразны, а синтаксис обильными переносами придает стиху совсем иную, разговорно-гибкую интонацию:

«Ночь *тем*на, *ре*ка глубока, *здесь* место глухое,
Кто нас увидит?» Мороз *по*драл Веньямина по коже.
«Кто нас увидит? А раз*ве* нет *сви*детеля в небе?» —
«Сказ*ки*! Здесь мы одни. *В ноч*ной темноте не приметит
Нас ни земной, ни небесный свиде*тель*». Тут неоглядкой
Прочь от него побежал Веньямин. *И* в это мгновенье
Темное не*бо* яр*ким*, страшным лучом раздвоилось...
(«Две были и еще одна», 1831)

Освоение гексаметра послужило поводом для экспериментов и с такими размерами, которые можно назвать «дериватами гексаметра» — похожими на него, но свободными от непривычной неравномерности интервалов и в то же время не впадающими в монотонность. Напр., во избежание монотонности стих укорачивался до 5 стоп, а для компенсации единообразия междуиктовых интервалов дактиль заменялся амфибрахием (по привычке считавшимся «смешанным», ямбоанапестическим размером, § 27): с амфибрахическими «псевдо-гексаметрами» особенно усердно экспериментировал Мерзляков (по немецким образцам И. Готшеда и Э. Клейста). Распространения они не получили, но отдельные удачи на этом пути были:

...Вот ночь; но не меркнут златистые полосы облак,
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность,
На взморье далеком сребристые видны ветрила
Чуть видных судов, как по синему морю плывущих.

Сияньем бессумрачным небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с златом востока...
(*Гнедич.* Рыбаки, 1821 — 5-ст. амфибрахий)

Стол *на*крыт; и водка на нем и закуска;
Редь*ка* с маслом, икра и соленые грузди.
Вод*ку* сын, *а* пиво сноха, а хозяин
Сам предлагал *съес*тно*е*: «Потчевать гостя
Стыдно икрой: солона дорогая покупка...»
(*Катенин.* Инвалид Горев, 1835 — 5-иктный дольник)

§ 61. *Народные размеры: силлабо-тонические имитации.* Другим успешным выходом за пределы классической силлабо-тоники было овла́дение народным тактовиком (§ 3). Но оно далось не сразу — ему предшествовала долгая полоса упрощенных силлабо-тонических имитаций. Они опирались на теоретические представления стиховедов-силлаботонистов (Д. Самсонов, 1817, Н. Цертелев, 1820, Д. Дубенский, 1828, вслед за Тредиаковским считали русский народный стих расшатанной силлаботоникой и только добавляли к набору пяти ее стоп еще 4-сложный «пеон», как бы двойной хорей, и 5-сложный «сугубый амфибрахий»). Эти имитации царили в модном жанре «русской песни» от Мерзлякова до Кольцова, а через «Илью Муромца» Карамзина (1794) выплеснулись и в эпос («Бахарияна» Хераскова, 1803; «Певислад и Зора» Востокова, 1804; «Последняя песнь Оссиана» Гнедича, 1804; «Бова» Пушкина, 1814; и мн. др., ср. § 54). Основные размеры были те же, что в XVIII в. (§ 30): 4-ст. хорей с дактилическим окончанием, 6-ст. хорей бесцезурный и дольник из 5-сложных полустиший:

Ах! не все нам реки слезные
лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
в чародействе красных вымыслов...
(*Карамзин.* Илья Муромец, 1794)

Вылетала бедна пташка на долину,
Выроняла сизы перья на долине.
Быстрый ветер их разносит по дуброве;
Слабый голос раздается по пустыне...
(*Мерзляков,* 1810)

Не́ соко́л летит по поднебесью,
Не соко́л ронит слезы-перышки,—
Скачет молодец по дороженьке,
Горьки слезы льет из ясны́х очей...
(*Цыганов,* 1830)

Из других размеров, восходящих к ритмическим вариациям народного тактовика (все — с дактилическими окончаниями), в это время распространяются 3-ст. ямб («Весною степь зеленая Цветами вся разубрана...» — Кольцов, 1837), 3-ст. хорей («Девицы-красавицы, Душеньки-подруженьки...» — Пушкин, 1824), 3-ст. анапест («Оседлаю коня, коня быстрого, Полечу, понесусь легким соколом...» — Тимофеев, 1838); из размеров стороннего происхождения необычайный успех имеет 2-ст. анапест с белыми мужскими окончаниями («Старый муж, грозный муж, Режь меня, жги меня...»), заимствованный Пушкиным из молдавской песни, но ощущаемый как «русский» размер («Что ты спишь, мужичок? Ведь весна на дворе...» — Кольцов, 1839; ср., впрочем, уже у Сумарокова: «Не терзай ты себя, Не люблю я тебя...»).

Для подчеркивания ритма в этих стихах стало обычным дробить строку на полустишия (ср. тот же прием в XX в., § 120): «Греет солнышко — / Да осенью, / Цветут цветики — / Да не́ в пору...» (Кольцов, 1840), «Страшно воет, завывает / Ветр осенний...» (Баратынский, 1821), «Так ты, моя / Красавица, / Лишилась вдруг / Двух молодцев...» (Кольцов, 1837), «Ах ты ночь ли, / Ноченька! / Ах ты ночь ли / Бурная!» (Дельвиг, 1820), «Я затеплю свечу / Воска ярого, / / Распаяю кольцо / Друга милого....» (Кольцов, 1830). В особенности дольниковый 5-сложник с этих пор почти исключительно печатается четверостишиями «половинных» 5-сложных стро́к («Что, дремучий лес, / Призадумался,— / Грустью темною / Затуманился?..» — Кольцов, 1837).

§ 62. *Народные размеры: тактовиковые имитации.* Переход от этих упрощенных имитаций к передаче ритмики народного стиха во всей ее сложности был делом крупнейшего стиховеда и смелого экспериментатора-практика А. Востокова. В своем «Опыте о русском стихосложении» он первый отошел от «стопных» теорий русского народного стиха и стал рассматривать его как чисто-тонический стих, основанный на равном количестве «прозодических периодов» (объединенных «главными ударениями») в каждой строке. Тактовиковый ритм расположения этих ударений в стихе (через 1-2-3 слога) Востоков не смог сформулировать, но он его слышал и в собственных экспериментальных стихотворениях (из «Эдды», из Шиллера, из сербских народных песен) соблюдал его очень внимательно — гораздо строже, чем следовало бы по букве его «чисто-тонической» схемы: 95 % его строк укладываются в ритмическую схему 3-иктного тактовика.

Когда Пушкин в «Песнях западных славян» (1834) обратился к тому же материалу, что и Востоков, он воспроизвел

и востоковский стих — 3-иктный тактовик с нерифмованным женским окончанием, ритмические вариации которого совпадают то с хореем (Х), то с анапестом или амфибрахием (А), то с дольником (1-2-сложные интервалы, Д), то звучат специфически-тактовиковым ритмом (2-3-сложные интервалы,Т):

Как покинула меня Парасковья — Т
И как я с печали промотался, — Х
Вот далмат пришел ко мне лукавый: — Х
«Ступай, Дмитрий, в морской ты город, — Д
Там цехины, что у нас каменья. — Х
Там солдаты в шелковых кафтанах, — Х? А?
И только что пьют да гуляют: — А
Скоро ты там разбогатеешь...» — Т

(«Влах в Венеции»)

«Песни западных славян» (с примыкающей к ним «Сказкой о рыбаке и рыбке») были не единственным экспериментом Пушкина с народным стихом: в «Сказке о попе...» он блестяще воскресил говорной акцентный стих, в «Песнях о Стеньке Разине» — три разных вида песенного стиха, а в ⟨«Сказке о медведихе»⟩ оказался свободный стих, организованный лишь подбором клаузул. Но при жизни напечатаны были только «Песни западных славян», и наибольшее влияние оказали именно они.

Лермонтов интересовался народным стихом смолоду, но ранние его эксперименты имеют мало общего с народным ритмом и колеблются между силлабо-тоническими стопами и акцентным стихом (напр., «Воля», 1831: «Моя мать — злая кручина, Отцом же была мне судьбина; Мои братья, хоть люди, Не хотят к моей груди Прижаться...»). Только после пушкинского опыта Лермонтов берется за имитацию народного тактовика в большом эпосе — в «Песне про царя Ивана Васильевича...» (1837). Но в отличие от Пушкина он берет не женское окончание, а более традиционное дактилическое, и это сказывается на всем его ритме: преобладающими становятся дольниковые 5 + 5-сложные вариации, да и в других вариациях в конце стиха часто отбивается словоразделом 5-сложник:

Уж как завтра будет кулачный бой — Д
На Москве-реке при самом царе, — Д (5 + 5)
И я выйду тогда на опричника, — А (...5)
Буду на смерть биться до последних сил; — Х (...5)
А побьет он меня — выходите вы — А (...5)
За святую правду-матушку. — Х (...5)

Вы моложе меня, свежéй силою, А (...5)
На вас меньше грехов накопилося, А (...5)
Так авось господь вас помилует! Д (5 + 5)

Пушкинские «Песни западных славян» и особенно лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича...» остались устойчивыми образцами для всех последующих литературных имитаций русского народного стиха.

§ 63. *Полиметрия лирическая.* Перемены в составе метрического репертуара сопровождались переменами и в его использовании полиметрическими композициями. Прежний тип музыкальной полиметрии все больше отступает на второй план. Его вытесняет то, что можно назвать лирической (или драматической) полиметрией: смена размеров в произведении мотивируется сменой настроений лирического героя или выступлением нового персонажа с новым настроением. Старая полиметрия выделяла один размер (обычно вольный ямб) как фон, на котором выступают другие размеры; в новой полиметрии все размеры ощущаются равноправными. Роль западноевропейских образцов играют теперь не кантаты Ж.-Б. Руссо и Рамлера, а «Фауст» Гете.

Перемены были постепенными. Начало века, творчество Востокова и других предромантиков, еще отмечено увлечением большими полиметрическими жанрами; даже старый Капнист пишет большую оссианическую поэму «Картон» (1815, опубл. посмертно) из более чем 30 разнометрических звеньев, а Жуковский еще в 1818 г. переводит кантату Рамлера «Смерть Иисуса». Дольше всего был верен этой традиции высокой полиметрии такой самобытный архаист, как Катенин: его «Мстислав Мстиславич» (1819—14 коротких звеньев, преимущественно очень редкими размерами) выглядит подражанием «Песням, петым на состязаниях...» Радищева, а его «Сафо» (1838!) — кантата в лучших традициях XVIII в., с вставными «песнями» и даже с хором, поющим строфические триады. Такую же имитацию античной полиметрии пытался дать и Шаховской в комедии «Аристофан» (1825).

Поэты следующего, пушкинского поколения относились к полиметрии сдержаннее: она казалась им опасной дисгармонией. Когда Баратынский берется за характерно кантатную тему в стихотворении «Последний поэт» (1835), он пользуется двумя размерами, 5-ст. ямбом (для «холодного века») и 4-ст. хореем (для «улыбчивых снов» поэта), но чередует их правильными восьмистишиями, так что предсказуемость умеряет впечатление от смены метров. Обычно же для выделения тематически важных отрывков использовались средст-

ва более тонкие — строфические. «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике» и «татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане» написаны тем же 4-ст. ямбом, что и основной текст поэм, и выделяются в нем лишь строфичностью на фоне нестрофичности (точно так же, как отрывок «Кто при звездах и при луне...» в «Полтаве», еще крепче ввязанный в сюжет и не выделяемый как «песня»); и, наоборот, письма Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне выделяются на строфическом фоне «Евгения Онегина» своей нестрофичностью, явно ощущаемой как знак романтического лиризма. Другой формой приглушенной полиметрии было уже знакомое (§ 24) выделение длинных равностопных кусков внутри вольного ямба. Классическим образцом может служить пушкинский «Андрей Шенье» (1825): посвящение в четверостишиях 4-ст. ямба, вступление в четверостишиях 5-4-ст. ямба, воспоминания в вольных ямбах, завещание в 6-ст. ямбах, предсмертные стихи, начинающиеся 6-стопными жалобами, а кончающиеся самоутверждением в вольных ямбах (после резкого перелома от 6-ст. ямба к 4-ст.: «О нет! / Умолкни, ропот малодушный....»), и, наконец, концовка в вольных же ямбах, но уже с иной синтаксической интонацией. Эту технику унаследовал от Пушкина и Лермонтов: в его «Родине» (1841) переход от романтических «лесов безбрежных» и пр. к вызывающе прозаичным жниве, гумну и пьяным мужичкам четко совпадает с переходом от вольноямбического зачина к 4-стопной концовке.

Послепушкинское поколение, романтики 1830-х гг., через голову Пушкина вновь обращаются к широкому употреблению полиметрии: у Полежаева («Кориолан», 1834), Подолинского («Смерть Пери», 1837), Соколовского («Разрушение Вавилона», 1839), Тимофеева, Бернета, Ростопчиной полиметрия становится обычным средством расцветки больших вещей. Устанавливается нечто вроде эмоциональной иерархии размеров от величаво-спокойной до тревожно-взволнованной интонации: 4-ст. амфибрахий и 6-ст. ямб, 5-ст. ямб, 4-ст. ямб, 4-ст. хорей; остальные размеры использовались как метрический курсив. Чередования могли быть самые разнообразные: так, в «Море» Бенедиктова (1837) чередуются звенья Ам4 — Х4, Я4, Х4 (тишь) — Ам4,Х4, Я4 (буря) — Ам4; а в его же «Ватерлоо» (1836) — ЯВ, Я4, Ам4, Х4 — Ам4, Я4-5-6-В, Ам4 — Х4, Ам4, Я4, ЯВ, т. е. описание сражения заключено в идеально симметричную рамку. Связующим звеном между этим периодом и предыдущим можно считать мистерию Кюхельбекера «Ижорский» (ч. I—II опубл. 1835); монументальным итогом — двухтом-

ную полиметрическую поэму Ф. Глинки «Таинственная капля» (1861). Романтические крайности этого полиметрического разгула быстро изжились (автопародия в ⟨«Торжестве смерти»⟩ Печерина, 1833?; пародия в «Сродстве мировых сил» К. Пруткова), а опыт удач был усвоен следующей эпохой.

Б) Ритмика

§ 64. *Освоение вторичного ритма.* Мы видели, что в в XVIII в. главным делом русской ритмики было освоение первичного ритма стихотворных размеров — общей системы заполнения сильных и слабых мест ударными и безударными слогами на основе естественных ритмических тенденций языка. Теперь, в первой трети XIX в., на очередь становится освоение вторичного ритма — дифференцированной системы заполнения сильных и слабых мест на основе специфических ритмических тенденций стиха. Чтобы такие специфические тенденции обнаружились, нужно было получить сперва ту привычку к ощущению силлабо-тонических размеров, которую и дал опыт XVIII в.

Стих XVIII в. стремился запечатлеть в сознании читателя основу новоосвоенного силлабо-тонического ритма: контраст сильных и слабых мест. Для этого использовались два средства: во-первых, ударная рамка (§ 32), позволявшая четче вычленить ритмическое пространство каждого стиха, и, во-вторых, повышенная частота ударений по сравнению с прозой, позволявшая четче выделить сильные места внутри каждого стиха. От XVIII к XIX в. обе эти тенденции становятся слабее.

Ударная рамка теряет свое значение: о начале новой строки теперь сигнализирует не столько повышенная ударность первого сильного места, сколько повышенная ударность предшествующей ему анакрусы (§ 36). Это означает, что вступает в силу первая дифференциация — в заполнении слабых мест стиха: начальная слабая позиция, анакруса, легко принимающая сверхсхемные ударения, противопоставляется внутренним слабым позициям, избегающим сверхсхемных ударений; и это противопоставление достаточно сильно, чтобы нести в строке структурную членящую функцию.

Частота ударений в стихотворном тексте от XVIII до середины XIX в. уменьшается во всех размерах. И в 4-ст. хорее, и в 4-ст. ямбе, и в 6-ст. ямбе в середине XIX в. на 100 строк приходится приблизительно на 10 ударений меньше, чем приходилось в XVIII в.: это заметный сдвиг. Стало

быть, что слух уже не требует появления ударения по возможности на каждом сильном месте: отсутствие ударения ощущается не как досадное отступление от нормы, а как равноправный вариант реализации нормы. При Ломоносове и Сумарокове обилие пиррихиев в русском стихе по сравнению с немецким казалось недостатком; при Востокове оно ощущается как достоинство; «...мы можем утешаться... тем, что наши ямбические стихи с помощью примешивающихся к ним пиррихиев пользуются все еще большею разнообразностью против немецких, в которых беспрестанно чистые ямбы повторяются» («Опыт о русском стихосложении», с. 28). Став законными средствами ритмической выразительности, пиррихии потребовали внимания и к своему расположению в строке: теперь о них нельзя было сказать: «чем меньше, тем лучше», а нужно было сказать, где лучше меньше, а где лучше больше. Это стало почвой для второй дифференциации — в заполнении сильных мест стиха: иктры частоударные начинают противопоставляться иктам редкоударным, и это противопоставление достаточно сильно, чтобы нести в строке структурную организующую функцию.

Основной формой вторичного ритма в ямбе и хорее XIX в. стал альтернирующий ритм: чередование частоударных и редкоударных иктов через один. Последний икт строки несет в стихе максимум ударений (100%, константа), предпоследний — минимум ударений, третий с конца вновь частоударен (хотя и не 100%), четвертый с конца вновь редкоударен (хотя и не в такой мере, как предпоследний) и т. д.: от конца стиха к началу распространяется постепенно затухающая волна «регрессивной акцентной диссимиляции». Она облегчает восприятие стиха, сокращая число элементов, учитываемых сознанием: в силлабическом 8-сложнике читатель должен охватить ритмическим ощущением 8 слогов (равноправных друг с другом), в силлабо-тоническом 4-ст. хорее с одним лишь первичным ритмом — 4 стопы (каждая — из сильного и слабого слога), в 4-ст. хорее с вторичным ритмом — 2 пары стоп (каждая — из редкоударной и частоударной стопы). Таким образом, освоение вторичного ритма двухсложных размеров было не чем иным, как продолжением идущей с XVII в. тенденции ко все большей отчетливости ритма и соответственно ко все большему ограничению круга ритмических вариаций стиха (§ 2).

В поэзии XVIII в. был только один и притом не очень употребительный размер, соблюдавший вторичный ритм: 6-ст. хорей бесцезурный, имитация народного песенного стиха («Ты прохóдишь, дорогáя, мимо кéльи...»). Здесь уда-

рение на частоударных (четных) стопах было постоянным, 100%, и опиралось на напев. В поэзии XIX в. вторичный ритм распространяется на центральные размеры русской метрики — 4-ст. хорей, 4-ст. ямб и 6-ст. ямб. Из двух ориентиров ритмической организации стиха — четкости и естественности (§ 32) — в 4-ст. хорее и ямбе при этом усиливалась четкость в ущерб естественности, в 6-ст. ямбе — естественность в ущерб четкости.

§ 65. *Ритм 4-ст. хорея и 4-ст. ямба.* В 4-ст. хорее и 4-ст. ямбе освоение вторичного альтернирующего ритма означало повышение ударности на II стопе и понижение на I стопе. Развитие этого ритма опиралось, в частности, на расположение длинных (т. е. пиррихиеобразующих: «*че*лове́к», «таи́нствен*ный*», «ве*ли*коле́пны*ми*» и пр.) слов в 4-ст. стихе: по естественному ритму языка они сосредоточивались именно на II (и IV) стопе. Если естественный вероятностный ритм всех слов, способных образовывать стих («теоретическая модель первичного ритма»), порождал в 4-ст. стихах ритм «ударной рамки» XVIII в. (§ 32—33), то естественный вероятностный ритм длинных, пиррихиеобразующих слов в стихе («теоретическая модель вторичного ритма») порождал в 4-ст. стихах альтернирующий ритм XIX в. Пока пиррихии казались «неполноценной» стопой, такие длинные слова избегались; когда пиррихии стали признаваться и цениться, такие слова стали определяющими для ритма стиха. В 4-ст. хорее, с самого начала обильном пиррихиями (§ 32), развитие нового ритма шло быстрей, в 4-ст. ямбе несколько медленней.

Основной показатель силы альтернирующего ритма в 4-ст. стихе — разность между процентом ударности сильной II стопы и слабой I стопы. В 4-ст. хорее эта разность составляла у Ломоносова с современниками лишь 22%, у поэтов второй половины XVIII в.— 32, у Пушкина — 42, у Языкова — 47, у Полежаева — 56%. (Потом, в середине XIX в., эта разница установилась около 50%.) Сильная II стопа становится, по существу, такой же ударной константой, как и IV стопа; наиболее типичная ритмическая вариация в новом ритме — «*Кобы*ли́ца *моло*да́я...». Ритмические вариации с пропуском ударения на II стопе («...По́ *мо*р*ю по* окия́ну К сла́вно*му ца*рю́ Салта́ну...») исчезают из 4-ст. хорея почти полностью, сохраняясь лишь в качестве выделяющего средства, ритмического курсива,— так, например, в «Привидении» Батюшкова (1810) основная часть, мечта влюбленного, выдержана в обычном сильно альтернированном ритме, а последняя строка, вздох разочарования, выделена именно

пропуском ударения на II (и III) стопе: «... но ах! Мёртвы*е не воскре*сают». Типичный же облик 4-ст. хорея XIX в.— четкий двухвершинный ритм с опорой на II и IV стопу:

Степи, гóры *и доли́*ны
И широ́кие моря́
*Покрывáли исполи́*ны
Двухстихи́йного царя́.
*И сосе́дние влады́*ки
И далéкие страны́
Перед ни́м, как *повили́*ки,
Были всé пре*клонены́*.
*Багря*ни́цею *и* злáтом
Он роскóшно их дари́л
И убийствен*ным* *бу*лáтом
В страх и ужас *приводи́*л...
(*Полежаев*. Карфаген, 1837)

В 4-ст. ямбе разница между ударностью I и II стопы меняется еще показательнее. В XVIII в., как мы знаем, I стопа принимала ударения чаще, чем II-я: у Ломоносова эта разница составляла 18%, на рубеже XVIII—XIX вв. она сокращается до 7—8%, а в 1814—1822 гг. («Шильонский узник», «Руслан и Людмила», рылеевские «Думы» и пр.) сокращается до нуля: это критическая точка, в которой ударности I и II стоп сравниваются. А затем II стопа начинает принимать ударения чаще, чем I-я: у поэтов, начинавших до 1820 г.,— на 8%, у поэтов, начинавших около 1820 г. и позже и как бы воспитавшихся на новой инерции ритма (Языков, Баратынский, Тютчев, Полежаев),— на целых 15%. (Потом, в середине XIX в., и эта разница немного умеряется.) Ударность II стопы с этих пор уверенно держится выше 90%, а у таких поэтов, как Языков, Баратынский, Полежаев, приближается к 100%; уже в 1822 г. Плетнев пишет, что «4-стопный стих редко бывает удачен для слуха, если в нем II стопа не имеет на конце решительного ударения» (рецензия на «Рыбаков» Гнедича), а в 1828—1829 гг. Кубарев предлагает мерить русские стихи не стопами, а двустопными «тактами», считая чередование сильных и слабых стоп самоpазумеющимся. Наиболее типичная ритмическая вариация в новом ритме — «*Адми*ралтéй*ская* иглá»; ритмические вариации с пропуском ударения на II стопе («Так ду́*мал мо*лодóй повéса») избегаются, а с пропуском и на II и на III-й («И клá*нялся неприну*ждéнно») совсем сходят на нет: там, где Державин строил стих «В серé*бряной* своéй порфи́ре», поэт новой эпохи написал бы «В своéй серé*бряной* порфи́ре». Пропуски ударения на II стопе и здесь, как и в 4-ст. хорее, остаются средством ритмического курсива, только более тонким: стечение трех таких стихов подряд в I главе «Онегина» («...Двойны*е фо*нари карет Весе*лый из*ливают свет И ра*дуги* на снег наводят...») звучит рассчитанной ассоциацией с ритмом стиха «праздничного» XVIII в.

Типичный же облик 4-ст. ямба, установившегося к концу нашего периода,— двухчленный ритм с опорой на II и IV стопу; если он менее четок, чем в 4-ст. хорее, то это потому, что пропуск схемного ударения на I стопе часто сопровождается сверхсхемным ударением на анакрусе (§ 64):

Ты *ук*рощá*ешь во*сстаю́щий
В безумной си́*ле ур*агáн,
Ты *на* брегá свои бегу́щий
Вспять *воз*вращá*ешь о*кеáн.
Даешь предéлы ты растéнью,
Чтоб не покры́л гигантский лéс
Земли губи́*тельною* тéнью,
Злак *не* восстáл *бы до* небéс.
А *че*ловéк! святая дéва!
Перед тобóй с его лани́т
Мгновенно схóдят пятна гнéва,
Жар *лю*бострá*стия* бежи́т...
(*Баратынский.* Смерть, 1828)

§ 66. *Ритм 6-ст. ямба.* В 6-ст. ямбе освоение альтернирующего ритма означало повышение ударности на II стопе и понижение на III-й — иными словами, дальнейшее учащение дактилической цезуры и соответственно «асимметрического» строения полустиший. Рядом с двухчленным строением, подчеркивающим цезуру: «Отéчества и ды́м / нам слáдок и прия́тен» выдвигается трехчленное строение, стушевывающее цезуру: «И дым отéчества нам слáдок и прия́тен» (стих Державина, «Арфа», характерным образом воспроизведенный Грибоедовым не в последней, а в ранней его редакции). Стих становится более цельным и гибким: двухчленный ритм навязывал ему синтаксическое однообразие (параллелизмы, антитезы двух полустиший и пр.), трехчленный ритм открывал возможность большей свободы построения фраз. Любопытно, что в той же первой трети XIX в. тот же процесс синтаксического ослабления цезуры происходит во французском 12-сложнике, послужившем когда-то опосредованным образцом для русского 6-ст. ямба: в это время с «классическим» двухчленным александрийским стихом начинает соперничать «романтический» трехчленный александрийский стих. Ни о каком взаимовлиянии, конечно, здесь не могло быть и речи.

В XVIII в., как мы помним (§ 34), доля дактилических цезур в 6-ст. ямбе составляла около одной четверти, в XIX в. она повысилась до одной трети. Это заметный сдвиг. Но 6-ст. ямб более громоздок, чем 4-ст. ямб, и поэтому освоение вторичного ритма в нем было не столь плавным и пошло не столь далеко. Основной показатель силы альтернирующего ритма в 6-ст. ямбе — разница между процентом ударности II и III (предцезурной) стопы: II стопа служит опорой альтернирующего трехчленного, III стопа — опорой симметричного двухчленного ритма. При Ломоносове и Тредиаковском раз-

ница эта составляла 17% в пользу III стопы; во второй половине XVIII в. она сократилась до 7%; на рубеже XIX в. она вновь усилилась до 13% (Карамзин в нерифмованных 6-ст. и И. Долгорукий в рифмованных возвращаются к почти постоянной мужской цезуре); и только в 1814—1820 гг. разность падает до нуля, средняя ударность II и III стоп сравнивается (как в теоретической модели естественного ритма), старая и новая ритмические тенденции уравновешиваются. Мы видели, что те же годы были переломными и для ритма 4-ст. ямба. Но в отличие от 4-ст. ямба здесь эволюция дальше не пошла. Правда, в 1820—1840 гг. средняя ударность III стопы понижается еще немного, но I стопа остается частоударной и не ослабляется с тем, чтобы оттенить усиление II стопы (как ослаблялась она в 4-ст. ямбе). Новый ритм не вытесняет старого, а сосуществует с ним в ритмической композиции произведений. Так, в стихотворении Пушкина «Осень» картина действительного мира в начальной строфе выдержана в четком старом симметричном ритме, картина воображаемого мира в предпоследней (черновой) строфе — в зыбком новом асимметричном ритме, а промежуточные строфы усиливают то один, то другой ритм. Ср.:

Октя́брь *уж на*ступи́л —/уж ро́ща отряха́ет
После́*дние* листы́ / с наги́х своих ветве́й.
Дохну́л осенний хла́д — / доро́*га про*мерза́ет,
Журча́, еще бежи́т / за ме́*льницу* руче́й,
Но пру́д уже засты́л: / сосе́д *мой по*спеша́ет
В отъе́з*жие* поля́ / с охо́*тою* свое́й,
И стра́ждут *озими* / от бе́шеной заба́вы, [перебой]
И бу́дит лай соба́к / усну́вшие дубра́вы.

И:

Стальные ры́*цари*, / угрю́*мые* султа́ны,
Монахи, ка́р*лики*, / ара́п*ские* цари́,
Гречанки с че́т*ками*, / корса́*ры*, *бог*дыха́ны,
Испан*цы в е*панчах, / жиды́, *бога*тыри́,
Царевны пле́н*ные*, / графи́*ни*, *ве*лика́ны,
И вы, люби́*мицы* / злато́й моей зари́,
Вы, ба*рышни* мои / с откры́т*ыми* плеча́ми [перебой]
С висками гла́д*кими* / и то́м*ными* оча́ми...

Таким образом, разница между освоением альтернирующего ритма в 6-ст. ямбе и в 4-ст. ямбе заключается в следующем: эволюция 6-ст. ямба шла от специфического стихового ритма (III стопа сильнее II й) к естественному языковому ритму (III стопа равносильна II-й: см. § 34) и на этом остановилась, а эволюция 4-ст. ямба шла от естественного языко-

вого ритма (I стопа сильнее II-й: см. § 33) к специфическому стиховому ритму (II стопа сильнее I-й). Объясняется ли приостановка эволюции 6-ст. ямба только тем, что в описываемое время популярность и употребительность этого размера сильно сокращается (§ 51), сказать трудно.

§ 67. *Ритм 5-ст. ямба.* 5-ст. ямб вошел в употребление в пору, когда старая тенденция к ударной рамке уже утратилась в русском стихе; а естественный ритм этого размера (по теоретической модели как первичного, так и вторичного ритма) дает повышение ударности на I, III и V стопах, т. е. хорошо соответствует тенденции к альтернирующему ритму. Отчасти это тоже было причиной быстрого распространения 5-ст. ямба в русской поэзии; но это же было и причиной быстрой реакции — перехода от слишком легкого и навязчивого альтернирующего ритма к попыткам ритма менее четкого и более сглаженного. Если 4-ст. ямб эволюционировал к «четкости», вопреки «естественности», а 6-ст. ямб — к «естественности», вопреки «четкости», то 5-ст. ямб, едва установившись в «естественном» и «четком» виде одновременно, начал эволюционировать в направлении, противоположном и тому и другому идеалу.

Основным западноевропейским образцом русского 5-ст. ямба был французский 10-сложный стих с цезурой после 4 слога и обязательным (по условиям языка) предцезурным ударением. В соответствии с этим и Тредиаковский в «Способе» 1752 г. (гл. III, § 5) предписывает «пентаметру иамбическому» обязательную мужскую цезуру и сам ее выдерживает в своем экспериментальном стихотворении (а за ним — Сумароков). Однако во второй половине XVIII в., когда к 5-ст. ямбу обратились Княжнин и Муравьев, они стали и в нем, как и в 6-ст. ямбе, свободно заменять мужскую цезуру дактилической:

Преславный град, / что Петр *наш* *ос*новал
И на красе / построил толь полезно:
Уж древним всем / он ныне равен стал,
*И о*битать / в нем вся*кому* любезно...

(*Тредиаковский.* Похвала... Санктпетербургу, 1752)

Пред зер*калом*/улы*бочкам* учась,
Кото*рые*/прият*ностей* созданье,
О Силь*вия*!/напра*сно*, *ис*кривясь,
Ты де*лаешь*/твоим устам страданье...

(*Княжнин.* Послание трем Грациям, 1790)

Эксперименты с другими цезурами в 5-ст. ямбе (после 5 слога, по польскому образцу, у Голеневского; после 6 сло-

га, по латинскому образцу, у Ломоносова в переводе «Памятника» Горация) были в XVIII в. единичны и остались без последствий.

Поэты XIX в., осваивая 5-ст. ямб, опирались, конечно, в основном на плавный альтернирующий ритм Княжнина: I стопа у них, как правило, сильнее II-й. Лишь как исключение являются примеры «восходящего ритма» французского типа (II стопа сильнее I-й, как у Тредиаковского) — чаще всего под прямым влиянием французского стиха (Вяземский, Дельвиг, Полежаев) или установки на песенную четкость («Миньона» и «Верность до гроба» Жуковского). Обычно же сосуществование мужских и дактилических цезур использовалось как выразительное средство: так, в 5-стишии Пушкина «К портрету Жуковского» (1818) расположение знаменательных и служебных слов на I и II стопах с замечательной плавностью переводит ритм от взволнованного «восходящего» к спокойному альтернирующему:

Его стихо́в / плени́*тельная* сла́дость
Пройде́т време́н / зави́ст*ливую* да́ль,
И, вне́мля им, / вздохнет о славе младость,
Уте́*шится* / безмо́лв*ная* печа́ль
И ре́з*вая* / заду́*мается* ра́дость.

Вслед за цезурованным 5-ст. ямбом русская поэзия первой трети XIX в. успешно осваивает бесцезурный. Здесь образцами были немецкий, английский и отчасти итальянский стих, внимание к которым резко усиливается в эпоху романтизма. Причиной обращения к бесцезурному стиху было ощущение тесноты коротких полустиший цезурованного стиха, сковывавшей свободу стихотворного синтаксиса. Первые опыты были сделаны Жуковским в 1816 г. («Деревенский сторож» и «Тленность»; перевод А. Востокова из «Ифигении» Гете, сделанный еще в 1810 г., остался неопубликованным); решающим шагом стала «Орлеанская дева» в переводе Жуковского (1817—1822), а с нее стали брать пример младшие поэты: Кюхельбекер («Аргивяне», 1822—1825), Жандр (из «Венцеслава», 1824), Хомяков («Ермак», 1827), Дельвиг («Отставной солдат», 1829). Примечательно отношение Пушкина: на «Тленность» он еще откликнулся известной пародией «Послушай, дедушка, мне каждый раз, Когда взгляну на этот замок Ретлер, Приходит в мысль: что если это проза, Да и дурная?..», а в наброске предисловия к «Борису Годунову» 1829—1830 гг. уже признавался: «Я сохранил цезуру французского пентаметра — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему

разнообразия». Сам Пушкин простился с цезурованным 5-ст. ямбом в 1830 г. (иронически признавшись в «Домике в Коломне»: «я в пятистопной строчке люблю цезуру на второй стопе», он выбрал для разговорного стиля этой поэмы именно бесцезурный стих, который «то в яме, то на кочке»), и после этого в 1830-х гг. бесцезурный 5-ст. ямб уже решительно вытесняет цезурованный у всех поэтов.

Этот отказ от цезуры был достаточно осторожным и сдержанным: словораздел после II стопы, на месте бывшей цезуры, сохранялся в среднем в двух третях стихов (тогда как по естественному ритму он должен был бы понизиться до одной трети). Однако последствия его были велики. Круг словосочетаний, возможных в 5-ст. ямбе, расширился вдвоевтрое; простор бесцезурного стиха открывал возможности для таких имитаций свободного разговорного синтаксиса, как ни в одном другом размере (ярче всего — у позднего Жуковского, см. § 80). Для ритмического рисунка стиха важнее всего была возможность таких вариаций, при которых слово II стопы захватывало безударным окончанием III стопу: «Послу́шай, де́*душка*, мне ка́ждый ра́з...», «Или газе́*тою Лит*ерату́рной...». В результате ударность III стопы в бесцезурном ямбе заметно понижалась и контраст сильных (нечетных) и слабых (четных) стоп альтернирующего ритма сглаживался. Учащение таких вариаций порождало в 5-ст. ямбе новый, «нисходящий» ритм немецкого или английского типа (II стопа равносильна III-й); но в отчетливом виде он выступает у поэтов лишь изредка:

Повсю́ду о́н побе*ду за* собо́ю
Води́л, и се́! под сенью му́жа си́л
Земля́ умо́лкл*а*, *пре*дала́сь поко́ю,
Весь ми́р в вели́кой *ти*шине́ почи́л;
Трепе́щет бу́й*ство под* его́ руко́ю...
(*Кюхельбекер*. Семь спящих отроков, 1835)

В таком виде — основной альтернирующий, второстепенный «восходящий» («французский») и развивающийся «нисходящий» («немецкий») ритм — переходит 5-ст. ямб из нашего периода в следующий.

§ 68. *Ритм трехсложных и несиллабо-тонических размеров.* Освоение трехсложных размеров — прежде всего амфибрахия — поставило перед русской ритмикой задачи особого рода. Ритм ямба и хорея определялся преимущественно расположением пропусков ударения на сильных местах — в трехсложных размерах пропуски ударений по естественному ритму языка малоупотребительны, и ритмическое раз-

нообразие стиха достигается не ими, а расположением словоразделов и сверхсхемных ударений. После необширного опыта XVIII в. именно в описываемое время поэты (Жуковский, Лермонтов, отчасти Пушкин) формируют здесь ритмические тенденции. Схемные ударения на сильных местах обязательны. Сверхсхемные ударения на анакрусе приблизительно так же часты, как в теоретической модели (но тяжелыми, знаменательными словами они представлены реже, чем в модели). Сверхсхемные ударения внутри стиха решительно избегаются (особенно тяжелые), и чем дальше к концу стиха, тем больше (строки типа «И молвил: *Спи*, друг одинокий!» — редкость). Среди трех возможных в междуиктовом интервале словоразделов дактилический употребляется немного выше нормы (вариации «И странные, дикие звуки...» — чаще вероятности). Все эти тенденции сводятся к одному: к подчеркиванию контраста между сильными и слабыми местами в стихе; все они опираются на опыт трактовки спондеев в двухсложных размерах после Карамзина (§ 36). Дальнейшее развитие они получат в следующем периоде.

Если на трехсложных размерах поэзия этого времени осваивала ритм повышенной четкости, то на размерах, переходных к тонике,— ритм повышенной зыбкости. Из разносторонних подступов к дольнику (§ 59) только «Жалоба пастуха» Жуковского обнаруживает логаэдическую строгость (ритм «На ту́ знако́мую го́ру» повторяется во всех строках) да лермонтовская «Русалка плыла по реке голубой...» упрощается до трехсложника с переменной анакрусой; остальные стихотворения и Державина, и Подолинского, и Бернета, и Тютчева, и того же Лермонтова звучат с необычайным разнообразием. Гексаметр под пером Жуковского достигает такого обилия ритмических (и синтаксических) вариаций, какого он больше никогда не достигал (§ 80). Имитации народного тактовика (особенно у Востокова и Пушкина) замечательны тонким равновесием основных ритмических вариаций этого размера — хореических, анапестических, дольниковых и специфически-тактовиковых: ни одна из них не выделяется как основная, все перемежают и поддерживают друг друга.

Наконец, следует отметить, что наряду с интересом к германской (и русской народной) тонике русский романтизм проявил интерес и к романской (и русской) силлабике. Кюхельбекер имитирует силлабику в 4-ст. амфибрахиях гуслярской притчи («Ижорский», ч. III, 1841, изд. 1939): «*Человек* был некий преклонного века, Два сына *у того были* человека...». Шевырев публикует (с теоретической статьей)

перевод из «Освобожденного Иерусалима» Тассо с соблюдением итальянских перебоев ямбического метра (1831): «*Ливень, ветер*, гроза одним порывом *В очи франкам* неистовые бьют...» (ср. его же «Сонет италианским размером», 1831). Эксперимент Шевырева был осмеян; но не чем иным, как такими же попытками ввести в русский ямб ритмические вариации, характерные для романской (на этот раз французской) силлабики, были знаменитые ритмические перебои Тютчева в «Silentium!»; «Пускай в душевной глубине Встают *и заходят* оне Безмолвно, *как звезды* в ночи,— Любуйся ими — и молчи» (ср. далее: «Дневные *разгонят* лучи» — и в другом стихотворении: «*Льдина* за льдиною плывет»). Редакторы XIX в. сгладили эти ритмы, но читатели XX в. вновь нашли в них поэтическое достоинство.

В) Рифма

§ 69. *От неточной рифмы к приблизительной.* XIX век застал русскую рифму в полосе кризиса. Державинская рифмовка поставила под сомнение все нормы рифмовки, установившиеся в русском классицизме; наступление белого стиха поставило под сомнение самую необходимость рифмовки в русском стихе. Если в области метрики романтизм столкнулся с избытком строгости, то в области рифмы он столкнулся с избытком вольности, который нужно было упорядочить каким-то новым образом.

Поэтому в поэзии 1800—1840-х гг. перед нами отчетливо различаются три поколения и три различные отношения к точности рифмы; сменяют они друг друга быстро, и поэты их работают почти одновременно. Первое поколение (1780-е гг. рождения) — это Д. Давыдов, Гнедич, Батюшков, поэты, еще не изжившие державинскую традицию неточной рифмы; но ведущий поэт этого поколения, Жуковский, уже решительно от нее отказывается и поворачивается к точной рифме. Второе поколение (1790—1800-е гг. рождения) — это Пушкин и его сверстники, решительно возвращающиеся к культу точной рифмы: Пушкин еще в лицее, между 1815 и 1816 гг., резко бросает неточные рифмы; Грибоедов, перерабатывая раннюю редакцию «Горя от ума», сознательно стремится сделать рифмы «гладкими, как стекло»; Катенин и Баратынский достигают такой идеальной (и фонетической и графической) точности рифмы, какая была лишь у Сумарокова и Хераскова. Наконец, третье поколение (1800—1810-е гг. рождения) — это Полежаев, Тютчев, Лермонтов и др., в чьем творчестве начинает развиваться новый вид

аномальной рифмы, дающий новую возможность выхода из кризиса,— приблизительная рифма. Поначалу это сопровождается последней вспышкой интереса к собственно неточной рифме (мужской открытой), но она скоро погасает.

На фоне этих трех поколений (не вполне, однако, совпадая с их рубежами) сменяются три направления разработки «державинского наследства» — различных видов аномальной рифмы.

Первое из них сосредоточивалось на самых ярких формах державинской рифмовки — неточных женских и мужских закрытых рифмах. Мы видели (§ 40), что XIX век застает это направление уже на спаде после Мерзлякова, Востокова, Нахимова; у Давыдова, Батюшкова, раннего лицейского Пушкина еще немало рифм вроде «китайца-американца» или «Аристарх-стихах», но все они имеют вид нарочитой небрежности. В «серьезной» практике удержались лишь несколько таких рифм на редкие слова («безмолвны-волны», «жизни-отчизны»), ставших как бы узуальными исключениями.

Второе направление сосредоточивается на менее заметных видах аномальной рифмы — йотированных («полный-волны») и неточных мужских открытых («я-меня»). До Державина в сумароковской школе и те и другие были очень малоупотребительны; Державин стал обращаться к ним чаще, особенно широко используя мужские неточные открытые в легкой анакреонтической лирике (вчетверо чаще, чем в других жанрах); в следующем поколении йотированными охотно пользовался Капнист, а неточными открытыми — Нелединский-Мелецкий (тоже в легких песнях). Канонизировал йотированные рифмы не кто иной, как Жуковский (едва ли не в виде компенсации за полный отказ от неточных рифм)- у него процент их впервые доходит до 7—8%, и у последующих поэтов держится в этих пределах. Что касается неточных мужских открытых, то Жуковский их отверг, но последующие поэты приняли, хотя и в смягченных разновидностях: преобладают не такие созвучия, как «земля-дала», «добро-чело» (как у Державина), а такие, как «люблю-мою», «любви-мои» — с йотом перед ударным звуком. (Именно их, по-видимому, имел в виду Лермонтов, когда писал в «Сказке для детей», что он без ума от «влажных рифм, как, например, на *ю*».) Даже в сдержанном пушкинском поколении такие рифмы составляют около 7,5% всех мужских открытых (больше, чем у Державина); в послепушкинском их еще больше, и они еще смелее. Кольцов, опираясь на традицию народного стиха, рифмует «огня-никогда», «лицо-горячо», за ним уже без всякой связи с народным стихом следуют А. Ти-

мофеев и молодой Тургенев («Параша»), на грани нового расшатывания оказывается и женская рифма (Бернет): кажется, что мы на пороге возвращения от «французской» к «немецкой» открытой рифме, как у молодого Ломоносова (§ 38). Но нет: на пороге нового периода эксперименты такого рода резко обрываются, и поколение Фета и Некрасова решительно отстраняется от этой манеры.

Наконец, третье направление, не оставляя поначалу и неточной мужской открытой, обращается к разработке приблизительной рифмы — такой, в которой заударные гласные совпадают фонетически и не совпадают графически. В XVIII в., даже у Державина, их меньше 1%, в стихах 1800—1830 гг.— около 2%, в стихах 1830—1845 гг.— около 6%, а у таких младших поэтов, как Ростопчина, К. Павлова или Огарев,— даже свыше 10%. Приблизительная рифма становится не только обильнее, но и разнообразнее: наряду с рифмами на «е-и-я» («едет-бредит», моленье-забвенья») осваиваются рифмы на «а-о» («бора-скоро», «хватом-солдатам») — в допушкинском поколении они составляют около 6% всех приблизительных, в пушкинском — около 30%, в послепушкинском — около 50% (а у К. Павловой — около 90%). Этот сдвиг совершается без резкого перелома, без авторитетного новаторства — даже Тютчев и Лермонтов не выделяются здесь среди сверстников. Но современники его заметили, и Шевырев в 1841 г. уже говорил о «музыкальной школе» Жуковского, рифмовавшей «не для одного слуха, но и для глаза», как о чем-то минувшем. Он был прав: русская рифма удалялась от такой манеры все дальше.

Так постепенно был нащупан выход из первого кризиса точной рифмы: неточные рифмы державинского образца были оставлены как слишком резкая крайность, расширение круга допустимых рифм пошло за счет менее заметных приблизительных и йотированных рифм. Кроме того, еще одна особенность «докризисной» рифмовки осталась невосстановленной — культ богатой рифмы: на 100 рифм приходилось теперь не 30—50, а лишь около 15 опорных звуков, и этот показатель (по-видимому, естественный для русского языка) держался вплоть до конца века. Рифма стала менее звучной, но более разнообразной.

§ 70. *Освоение белого стиха.* Это сравнительно консервативное решение проблемы определило и взаимоотношения между рифмованным стихом и белым, обострившееся, было, к концу XVIII в. Быстрая реставрация точной рифмы и затем переход к приблизительной приостановили наступление белого стиха. Ему были отведены свои области — и, как мы

видели, довольно большие: все имитации античного стиха, все имитации народного стиха (которых становилось все больше и больше) и, наконец, новооткрытый 5-ст. ямб, а с ним вся серьезная драма и отчасти — вслед за Жуковским и Пушкиным — эпический рассказ и лирический монолог. Характерной чертой белого стиха во всех этих размерах была астрофичность: окончания были однородны или чередовались неупорядоченно, как в 5-ст. ямбе: карамзинская традиция строфического белого стиха заглохла. Конечно, отдельные образцы лирического белого стиха могли возникать практически во всех размерах («Теон и Эсхин», «Безмолвное море, лазурное море...», «Ночной смотр» Жуковского), но воспринимались уже как некоторая необычность. Особенно сопротивлялись белому стиху два самые старые, самые привычные к рифме размера — 4-ст. и 6-ст. ямб. Здесь белый стих полностью сохранил ту экзотику напряженной высокости, которую он имел на исходе XVIII в; таким использует белый 4-ст. ямб., например, Ф. Глинка в «Опытах священной поэзии», «Иове» и пр. (а за ним, напр., Кольцов в думе «Лес»); едва ли не Глинкой подсказана и тема в единственном наброске Пушкина, где употреблен этот размер: «В еврейской хижине лампада...».

Мысль о перспективности белого стиха не переставала, однако, тревожить умы. Реставрация точной рифмы — пусть даже с допущением йотированных и приблизительных — грозила опять сузить круг рифмующихся слов. Поэты относились к этому по-разному. Шевырев в стихотворении 1831 г. полушутя предлагал по такому случаю «издать русский рифмарь», чтобы поэты могли, наконец, сосредоточиться не на рифме, а на «мысли»; «Стих мыслию сияй!..» (Как бы в ответ на это в 1834—1836 гг., действительно, вышло анонимное и весьма посредственное «Собрание рифм по алфавиту», ч. 1—2.) Пушкин, главный возродитель точной рифмы, сам в «Онегине» шутил над банальностью «морозы-розы», в «Домике в Коломне» иронически заявлял: «... уж и так мы голы. Отныне в рифмы буду брать глаголы...», а в статье 〈«Путешествие из Москвы в Петербург»〉 уже всерьез писал: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. „Пламень“ неминуемо тащит за собою „камень“. Из-за „чувства“ выглядывает непременно „искусство“. Кому не надоели „любовь“ и „кровь“, „трудный“ и „чудный“, „верный“ и „нелицемерный“ и проч.» В «Современнике» 1836 г. Пушкин не случайно напечатал статью Е. Розена «О рифме», обещавшую скорый конец царства рифмы. По предположенному Пушки-

ным пути, как мы увидим (§ 80), действительно пошел Жуковский; основной же путь развития русской рифмы пролег в сторону расширения приблизительной рифмовки, что отсрочило, но отнюдь не отвратило предвиденный Пушкиным новый кризис точной рифмы (§ 124).

§ 71. *Освоение однородных рифм.* Отсрочке нового кризиса способствовало и то, что эпоха романтизма ослабила ограничения, наложенные предшествующей эпохой на отбор и сочетание стиховых окончаний (§ 37) — правило альтернанса и запрет дактилических рифм.

В XVIII в. правило альтернанса не допускало стихотворений, построенных только на мужских или только на женских рифмах; исключение делалось лишь для песен на известные мотивы. Начало XIX в. продолжает пользоваться этим исключением (сплошные мужские в «Что не девица во тереме своем...» Мерзлякова, сплошные женские в «Я ль от старого бежала, В полночь травы собирала...» Дельвига) и даже расширяет его, пользуясь однородными рифмами в таких размерах, для которых «известных мотивов» еще не было («Дедушка, девицы Раз мне говорили...» Дельвига). Новшеством стал лишь выход за пределы песенного жанра — сперва в области сплошных мужских, потом — сплошных женских окончаний. Это означало опять-таки отказ от ориентировки на французские образцы и переход к ориентировке на английские и немецкие, где сплошные мужские окончания были обычны. И решающий шаг здесь сделал все тот же Жуковский.

Эксперименты Жуковского со сплошными мужскими рифмами начались в 1816—1818 гг. Поначалу это были баллады, написанные трехсложниками и разностопниками («Мщение», «Рыбак», «Лесной царь»), среди них терялись две переводные медитации в 6-стишиях 4-ст. ямба («Утренняя звезда» и «Летний вечер»). Но подлинным событием стал его перевод «Шильонского узника» Байрона (1822) с сохранением и упорядочением сплошных мужских рифм оригинала: «На лоне вод стоит Шильон: Там в подземелье семь колонн Покрыты влажным мохом лет. На них печальный брезжит свет...». Впечатление от «Шильонского узника» было ошеломляющим: совершенно по-новому зазвучал самый, казалось бы, привычный размер русского стиха — 4-ст ямб. Сплошные мужские рифмы сразу стали ощущаться как знак нового, романтического стиля («предмет поэмы... требовал языка отрывистого и сильного, который от мужских стихов получил особенную твердость и естественность»,— писал Плетнев). В лирике сплошные мужские рифмы более никого уже не удивля-

ли: в 1820—1830-е гг. являются такие стихотворения, как «Вечерний звон» Козлова, «Обвал» и «Эхо» Пушкина, «Silentium!» и «Весенние воды» Тютчева. В эпосе сам Жуковский повторил свой опыт в «Суде в подземелье» (и, заменив 4-ст. ямб 4-ст. хореем,— в «Спящей царевне»), Языков написал пародического «Валдайского узника», Полежаев — [«Арестанта»] (1828), Подолинский — «Нищего» (1830). Под сильнейшим впечатлением новой рифмовки оказывается молодой Лермонтов: в ученические 1830—1831 гг. на сплошные мужские рифмы написана треть его стихотворений и поэмы «Исповедь», «Последний сын вольности» и др., в частности, он усиленно разрабатывает смежный, 5-ст. ямб со сплошными мужскими окончаниями, как в лирике («Моя душа, я помню, с детских лет...»), так и в эпосе («Джюлио», «Литвинка»). Потом эта полоса экспериментов резко обрывается; но итогом ее (после промежуточного «Боярина Орши») был «Мцыри» (1839), произведший на читателей не меньшее впечатление, чем «Шильонский узник» (Белинский писал о мужских рифмах «Мцыри» почти так же, как в свое время Плетнев о рифмах «Шильонского узника»). И уже под двойным влиянием этих двух произведений пишутся в начале 1840-х гг. «Разговор» Тургенева, «Предсмертная исповедь» и «Олимпий Радин» А. Григорьева и др. (характерна в этой традиции устойчивость обеих первоначальных тем — суда с тюрьмою и исповеди).

Сплошные женские рифмы вступают в русскую поэзию уже позже, в 1830-х гг., и гораздо более разрозненными образцами: «Я взлелеян югом, югом...» В. Туманского, «Восток белел. Ладья катилась...» Тютчева, «Будрыс и его сыновья» Пушкина (воспроизводящее сплошные женские рифмы мицкевичевского оригинала), «Были бури, непогоды...» Баратынского и особенно ряд стихотворений Лермонтова 1840—1841 гг.; «На светские цепи...», «Есть речи — значенье...», «Пленный рыцарь», «Утес», «Листок», «Они любили друг друга...». Замечательно метрическое разнообразие всех этих стихотворений: они не складываются в традицию, как складывались 4-ст. ямбы с мужской рифмовкой, но они ослабляют позиции альтернанса, так сказать, по всему фронту. После них в 1840-х гг. уже легче будет явиться стихотворениям А. Григорьева («В час томительного бденья...» и др.) с их опорой на Гейне, итальянский и польский образцы.

В ранних стихах с однородными рифмами поэты применяли рифмовку почти исключительно парную или (если ее можно было подчеркнуть разностопностью, как в «Рыбаке») перекрестную; в оригинале «Шильонского узника» немало

перекрестных рифм, но Жуковский все их выравнивал в парные. Признаком окончательного освоения однородных рифм был переход к вольной рифмовке — в 4-ст. мужском ямбе у Тургенева и Григорьева («Последний сын вольности» был опубликован позже), в женских рифмах — напр., в «Кончен пир, умолкли хоры...» Тютчева. Таким же признаком достигнутой свободы в обращении с альтернансом были стихотворения, где однородные мужские перебивались появлением женских — напр., «Лист зеленеет молодой...» того же Тютчева. Но они относятся уже к следующему периоду.

§ 72. *Подступ к дактилическим рифмам.* Снятие запрета с дактилических рифм также было заслугою Жуковского. Здесь западных образцов перед ним не было: даже в новейшей немецкой поэзии дактилические рифмы оставались редкой экзотикой (хоры в «Фаусте»). Он опирался на традицию имитаций русского народного стиха: с одной стороны, белые 4-ст. хореи со сплошными дактилическими окончаниями у Карамзина и его подражателей (§ 61) показали ему обилие естественных созвучий в этих стихах, с другой стороны, такие опыты, как «Среди долины ровныя На гладкой высоте...» Мерзлякова, показали ему возможность сочетания дактилических окончаний с мужскими. Жуковский смело применил этот опыт к переводному материалу и тем сразу освободил новую рифмовку от сковывающих ассоциаций с фольклором.

В 1820 г. Жуковский перевел, а в 1822—1824 гг. напечатал монолог Иоанны из Шиллера («Ах! почто за меч воинственный Я свой посох отдала И тобою, дуб таинственный, Очарована была...») и «Песню» из Байрона («Отымает наши радости Без замены хладный свет; Вдохновенье пылкой младости Гаснет с чувством жертвой лет...»). В оригиналах дактилических рифм не было, но в русской поэзии память о карамзинском 4-ст. хорее с дактилическими окончаниями послужила им надежной поддержкой. Стихи имели успех и вызвали целую волну подражаний, причем не только у эпигонов, но и у очень самостоятельных поэтов: Рылеева («Не сбылись, мой друг, пророчества Пылкой юности моей...»), Бестужева, Полежаева и др. 4-ст. хорей с чередованием дактилических и мужских окончаний стал первым оплотом новооткрытой дактилической рифмы в русской поэзии; отсюда началось ее распространение по русскому стиху.

Направление этой экспансии было своеобразно. Прежде всего явилась попытка перенести новую рифмовку из 4-ст. хорея в 4-ст. ямб; эта попытка дала такие отличные стихотворения, как «Мотылек и цветы» Жуковского, «Дало две доли

провидение...» и «Мы пьем в любви отраву сладкую...» Баратынского (ср. также любопытное сочетание двух рифмовок у Языкова, «В альбом Ш. К.»); но дальше дело не пошло, 4-ст. ямб оказался слишком стоек в своих традициях и не принял дактилических рифм. Гораздо легче перешли дактилические рифмы в более короткие размеры, связанные с 4-ст. хореем семантическими ассоциациями «легкой поэзии»: отчасти в 2-ст. амфибрахий («Всему человечеству Заздравный стакан...» Языкова), главным же образом в 3-ст. ямб (водевильные куплеты конца 1830-х гг.: «Его превосходительство Зовет ее своей...» Ленского и пр.). Здесь на рубеже 1840-х гг. дактилическими рифмами в 3-ст. ямбе блестяще воспользовался Лермонтов («В минуту жизни трудную Теснится ль в сердце грусть...» и «Уж за горой дремучею Погас вечерний луч...», 1839—1841) и этим освободил их от опасности оставаться в плену «легкой поэзии».

Из трехсложных размеров дактилическая рифма легче всего укладывалась, понятным образом, в ритм дактиля. Здесь очень удачную форму открыл Вельтман в песне «Что затуманилась, зоренька ясная, Пала на землю росой...» («Муромские леса», 1831); чередование 4- и 3-ст. строк избавляло этот стих от монотонности. Песня Вельтмана стала народной, форму ее повторил Бенедиктов в «К Полярной звезде» («Небо полночное звезд мириадами Взорам бессонным блестит...»), и затем традиция этого размера не прерывалась до конца века. Опираясь на него, следующий шаг сделал Лермонтов, в стихотворениях «Я, матерь божия, ныне с молитвою...» и «Тучки небесные, вечные странники...» дав замечательный образец сплошных дактилических рифм в ровных дактилических строках; тонкая игра ритма и синтаксиса исключала в них монотонность. С этого времени дактилическую рифму можно считать утвердившейся в русском стихе; таким образом, и здесь, как и в однородной рифмовке, «зачинателем» оказался Жуковский, а «завершителем» Лермонтов.

Так справилась поэзия 1800—1840 гг. с кризисом точной рифмы, завещанным XVIII веком: круг допустимых рифм был раздвинут за счет дактилических рифм, йотированных и приблизительных созвучий, разнообразие их сочетаний было облегчено дозволением однородной рифмовки; зато консонантный костяк рифмы был вновь укреплен строгим запретом на неточные созвучия. В таком виде рифма вступает в новый период стабилизации.

Г) Строфика

§ 73. *Лирическая строфика.* Если XVIII век был временем расцвета лирической строфики, то в XIX в. богатство ее, по-видимому, постепенно идет на убыль: происходит стирание граней между лирическими жанрами, начинают выходить из употребления строфические формы, служившие знаками жанров, а быстрое обогащение метрики, расширение круга употребительных размеров позволяет не спешить со строфической детализацией этих размеров. Лирические строфы становятся проще и однообразнее.

С упадком оды исчезает из употребления одическое 10-стишие, сохраняясь лишь как намеренная ссылка на традицию XVIII в.: напр., у Полежаева в составе полиметрического «Венка на гроб Пушкину», а у самого Пушкина — в пародической «Оде... Хвостову»; но, когда Пушкин писал серьезную оду «Бородинская годовщина», он предпочел для нее 10-стишие нестандартной рифмовки аБаБввГдГд. Возможны были и более уклончивые намеки на традицию: Языков употребил одическую рифмовку в двух дружеских посланиях, написанных 5-ст. ямбом и 4-ст. хореем («К А. Н. Татаринову» и «Е. А. Тимашевой», 1830—1832; ср. § 75), а Кюхельбекер написал «Смерть Байрона» (1825) шестистишиями, напоминавшими не об оде вообще, а о державинском «Водопаде» в частности. Более неопределенными и поэтому менее обязывающими отсылками к высокой традиции были строфы разностопного ямба — напр., с последовательностью стопностей 6464 + 6664 (аБаБвГГв) в батюшковском «На развалинах замка в Швеции» (1814, из Маттисона) и с гармонизацией ее 4464 + 6664 (АбАб + ВгВг) в пушкинских «Воспоминаниях в Царском селе» (1814—1815).

Строфика классицизма тяготела к замкнутости, строфика романтизма — к открытости. Ударная рамка, обнимавшая в XVIII в. четверостишие (§ 43), исчезает так же, как ударная рамка, обнимавшая стих (§ 32, 65): ритм четверостишия плавно облегчается от начала к концу, первая строка подчеркивает первичный ритм размера, последняя — вторичный его ритм: «Меня́ смеши́ла и́х изме́на, И скорбь исчезла предо мной, Как исчезает в чашах пена Пред закипе́вшею струе́й» (Пушкин. «Друзьям», 1822). Замыкающие строфу нерифмованные «вайзе» исчезают: вместо строф типа АббАх появляются — и то очень редко — строфы типа ХаББа (Тютчев. «Двум сестрам», 1830: «Обеих вас я видел вместе...»; ср.: Жуковский. «Утешение», 1818); Кюхельбекер, сознательно имитируя в «Росинке» (1835) державинскую строфу АБвАБвХХх

(2-ст. дактиль), дорифмовывает ее до АБвАБвГГв. Восьмистишия с закругляющей охватной рифмовкой в конце употребляются втрое реже, чем в XVIII в.: когда Пушкин создает устойчивую строфу для «19 октября» (1825), он строит ее по схеме аББаВгВг, тогда как поэт XVIII в. предпочел бы схему аБаБвГГв. Шестистишия открытого типа *aabccb* и замкнутого типа *ababcc* явственно дифференцируются: первые тяготеют к лирике, вторые — к балладе, где концовочное ...*cc* как бы отмежевывает этапы повествования (ср. у Пушкина строфы «Не дай мне бог сойти с ума...» и «Как ныне сбирается вещий Олег...»; когда Баратынский перенес строфу «Олега» в лирическое «На смерть Гете», это не вызвало подражаний).

Достижением новой эпохи было освоение удлиненных рифменных цепей. Классицизм избегал их, считая излишеством; теперь этот запрет был снят, и рядом с традиционными 4-, 6- и 8-стишиями появляются в результате их расширения и 5-стишия (обычно АбААб — «Паж, или Пятнадцатый год» Пушкина, реже ААбАб — «Пророчество» Тютчева, или АббАб — «Осужденный» Полежаева, еще реже АбАбА — «Пью за здравие Мери...» Пушкина), и 7-стишия (ААбВВВб — «Бородино» Лермонтова), и 9-стишия (АбАбВгВВг — «Море и утес» Тютчева). Но главным следствием дозволения тройных созвучий было освоение октавы, о чем речь будет дальше (§ 76).

§ 74. *Эпический астрофизм.* Мы видели, что в области метрики главным событием нашего периода было стремительное распространение 4-ст. ямба — в лирике и особенно в эпосе (§ 50). Эти перемены отразились и в области строфики, ибо распространяющийся 4-ст. ямб имел специфическую астрофическую форму: вольную рифмовку. Становление вольной рифмовки — сперва в вольном, а потом и в 4-ст. ямбе — началось еще в конце XVIII в. (§ 47), но расцветом ее стала именно эпоха романтизма. Вольная рифмовка дала 4-ст. ямбу русской романтической лирики и поэмы желанную гибкость и непредсказуемость течения, соответствовавшую новой, нетрадиционной тематике.

В ранних своих образцах вольнорифмованный 4-ст. ямб еще ощутимо распадался на «строфоиды», объединенные рифмовкой и синтаксисом и напоминавшие наиболее ходовые стихосочетания строфической поэзии (§ 47). Главными заботами поэтов начала XIX в. было, во-первых, сделать объем и рифмовку строфоидов разнообразней и пестрей, а во-вторых, сделать их синтаксически менее замкнутыми, чтобы фразы переливались из строфоида в строфоид, делая неза-

метными их границы. На первой задаче сосредоточился Вяземский, на второй — Жуковский, а за обоими последовал Пушкин. Вместо прежнего осторожного нанизывания двустиший и четверостиший мы находим длиннейшие строфоиды, построенные на сплетении новодозволенных затяжных рифменных цепей: когда молодой Пушкин в послании «Моему Аристарху» (1815) пишет, что стихи его — лишь для себя, для друга «или для Хлои молодой. Помилуй, сжалься надо мной! Не нужны мне твои уроки. Я знаю сам свои пороки, Конечно, беден гений мой: За рифмой часто холостой Назло законам сочетанья Бегут трехстопные толпой На «аю», «ает» и на «ой». Еще немногие признанья: Я ставлю (кто же без греха?) Пустые часто восклицанья И сряду лишних три стиха; Нехорошо, но оправданья Нельзя ли скромно принести? Мои летучие посланья В потомстве будут ли цвести?», то это — один рифменно нерасчленимый 17-стишный строфоид ааББааВааВгВгВдВд. Вместо аккуратных точек в конце почти каждого рифменного ряда мы находим непрерывные синтаксические переносы: когда зрелый Пушкин в «Медном всаднике» (1833) заканчивает свой рассказ: «И с той поры, когда случалось Идти той площадью ему, В его лице изображалось Смятенье. К сердцу своему /Он прижимал поспешно руку, Как бы его смиряя муку, /Картуз изношенный сымал, Смущенных глаз не подымал /И шел сторонкой. Остров малый На взморье виден. Иногда Причалит с неводом туда Рыбак на ловле запоздалый/ И бедный ужин свой варит, Или чиновник посетит /...», то здесь из 3 двустиший и 5 четверостиший только последнее заканчивается концом фразы.

Конечно, это крайности; в среднем же 50—60% астрофического 4-ст. ямба покрывалось простыми (но очень разнообразно рифмованными) строфоидами-четверостишиями, и две трети этих четверостиший были синтаксически замкнуты. Отступления от общего фона служили как бы строфическим курсивом для отдельных кусков текста: так, картины битв в VI песни «Руслана» и в III песни «Полтавы» выделены вереницами двустиший, а монолог «Клянусь я первым днем творенья...» в «Демоне» — серией 18 однородных четверостиший. Подобно астрофическому 4-ст. ямбу, строились с вольной рифмовкой и 3-ст. ямб («Мои пенаты»), и 5-стопный («Гавриилиада»), и 6-стопный («Анджело»), и вольный ямб («Горе от ума»).

Увлечение вольностями астрофизма достигло предела в 1815—1825 гг., а потом пошло на убыль. По-прежнему четверостишные строфоиды занимают чуть больше половины

текста; но остальная половина у раннего Пушкина покрывалась преимущественно трудноуследимыми многостишиями, а у позднего — простейшими двустишиями; у Лермонтова в романтическом «Демоне» больше многостиший, а в реалистическом «Валерике» — двустиший; а у Полежаева в «Чир-Юрте» и многостишия и двустишия стушевываются, так что почти 85% текста занимают четверостишия. Где и остаются многостишия, там они — простейшего вида: пятистишия. Синтаксическая расчлененность строфоидов тоже нарастает: замкнутыми оказываются уже не две трети, а три четверти всех четверостишных строфоидов. Эпический астрофизм все больше превращается в скрытую строфику — последовательность замкнутых четверостиший разного строя, слабо перемежаемых двустишиями и пятистишиями; а на этом фоне строфическим курсивом оказывалась уже не более строгая, а более вольная строфика. Все это значило: тот астрофический разлив, который так уместен был в лирике, менее уместным показал себя в эпосе: здесь, чтобы следить за ходом повествования и отступлений, требовалось больше четкости.

§ 75. *Эпическая строфика в 4-ст. ямбе: онегинская строфа.* Это подводило писателей к задаче: создать строфический эпос. Задача оказалась трудна, потому что здесь не было близких западноевропейских образцов: 4-ст. ямб в эпосе употреблялся лишь в английской поэзии и почти исключительно в виде двустиший. Когда Пушкин в 1823 г. приступил к «Евгению Онегину», то форма романа в стихах особенно настоятельно потребовала строфичности: членение на строфы позволяло читателю все время чувствовать, в каком месте повествования он находится, ощущать пропорции сюжета и отступлений от него и даже измерять объем фиктивных пауз, обозначенных номерами «пропущенных строф». Здесь и было сделано открытие «царицы русских строф» — онегинской строфы. Это 14-стишие из четырех «субстроф»: трех четверостиший с перекрестной, потом с парной, потом с охватной рифмовкой, и заключительного двустишия АбАб + ВВгг + ДееД + жж. Оно дает легко уследимый и в то же время достаточно богатый ритм: умеренная сложность — простота — усиленная сложность — предельная простота. В этот ритм хорошо укладывается содержательная композиция онегинской строфы: тема — развитие — кульминация — и афористическая концовка; первый и последний член этой последовательности более устойчивы, средние — более вариативны:

(1) Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

(2) Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита
И был глубокий эконом,
То есть умел судить о том
3) Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.
(4) Отец понять его не мог.
И земли отдавал в залог.
(гл. 1, строфа 7)

Онегинская строфа была вполне оригинальным созданием Пушкина: ни в русской, ни в европейской поэзии подобных 14-стиший не было в ходу, сходство с 14-стишием сонета здесь тоже чисто внешнее; неожиданным зачатком ее можно считать разве что редкую одическую строфу АбАб + ВггВ + + дд из оды С. Боброва на годовщину основания Петербурга (1803; здесь же перекличка с будущим «Медным всадником»). Зато возникнув, она сразу становится знаком пушкинской традиции, жанра и стиля: сам Пушкин повторяет ее в «Езерском», Лермонтов — в «Тамбовской казначейше» (1838: «... пишу Онегина размером...»), а старый Языков переносит ее из 4-ст. ямба в 5-стопный в поэме «Липки» (1846), отчего она становится пространнее, грузнее и почти теряет сходство с образцом.

Онегинская строфа не получила массового употребления, потому что была слишком индивидуальна и подсказывала слишком узкий круг смысловых ассоциаций. Но удача пушкинского решения особенно видна из того, что ни один из иных предлагавшихся вариантов «большой строфы» 4-ст. ямба не оказался успешнее. Баратынский еще в «Бале» (1825—1828) употребил — несомненно, полемически — тоже 14-стишие, но другого строя, АббА + вГвГ + дд + ЕжЕж; но связь между предпоследним двустишием и последним четверостишием оказалась зыбка (влияние сонета?), и строфа потеряла ритмичность:

(1) Кружатся дамы молодые,
Не чувствуют себя самих;
Драгими камнями у них
Горят уборы головные;
(2) По их плечам полунагим
Златые локоны летают;
Одежды легкие, как дым;
Их легкий стан обозначают.
(3) Вокруг пленительных харит
И суетится и кипит
(4) Толпа поклонников ревнивых;
Толкует, ловит каждый взгляд:
Шутя, несчастных и счастливых
Вертушки милые творят.

Целая серия других больших 4-стопных строф была предложена Тургеневым и его литературными сверстниками в начале 1840-х гг., но это уже больше относится к следующему периоду (§ 101).

§ 76. *Эпическая строфика в 5-ст. ямбе: октава.* Если в эпическом 4-ст. ямбе русские экспериментаторы могли полагаться лишь на себя, то в 5-ст. ямбе к их услугам был опыт западноевропейской поэзии. Здесь наиболее заслуженной строфой была октава, восьмистишие с рифмовкой АВАВАВСС: излюбленная эпическая строфа итальянского и испанского Возрождения, отвергнутая французским классицизмом (не признававшим тройных рифмовок), но усвоенная немецким предромантизмом и романтизмом (в лирике и лирическом эпосе) и английским романтизмом (в ироническом эпосе — «Беппо» и «Дон Жуане» Байрона). В России после Ф. Прокоповича (§ 19) и одного случайного стихотворения Богдановича октава была забыта. Теперь к ней обращаются сразу во всех трех изводах ее традиции. Итальянскую героическую октаву воспроизводили Козлов (в переводе трех отрывков из Тассо, 1826—1833) и Шевырев (VII песнь Тассо, 1831, с программной теоретической статьей, ср. § 68); она меньше всего нашла отклик в русской поэзии. Немецкую лирическую октаву воспроизвел Жуковский (посвящение к «Двенадцати спящим девам», из Гете, 1811, затем элегии «На кончину... королевы Виртембергской», «Цвет завета» и два отрывка 1819 г.), английскую ироническую — Пушкин («Домик в Коломне», 1830; кроме Байрона, образцом Пушкину был Б. Корнуол). Стилистическая и интонационная разница двух манер разительна:

Ты улетел, небесный посетитель;
Ты погостил недолго на земли;
Мечталось нам, что *здесь* твоя обитель;
Навек *своим* тебя мы нарекли...
Пришла судьба, свирепый истребитель,
И вдруг следов твоих уж не нашли:
Прекрасное погибло в пышном цвете...
Таков удел прекрасного на свете!

(«На кончину... королевы Виртембергской»)

Усядься, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!
Теперь начнем.— Жила-была вдова,
Тому лет восемь, бедная старушка,
С одною дочерью. У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой будкой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь...

(«Домик в Коломне»)

Первые русские поэты столкнулись в октаве с непредвиденной трудностью: следуя привычному альтернансу рифм (которого нет в итальянских и английский образцах), их октавы должны были или начинаться поочередно то мужским, то женским стихом, или допускать на стыках строф нарушение альтернанса. По второму пути пошел (вслед за своими немецкими образцами) Жуковский, по первому — Козлов, Пушкин и за ним — большинство позднейших поэтов; но, напр., Катенин с его французской выучкой не признавал таких решений (его дискуссия с Сомовым — 1822) и предлагал вместо правильной октавы ее упрощенный суррогат АбАбВВгг, — этой строфою он написал потом большую сказочную поэму «Княжна Милуша» (1834).

Предпринимались опыты и с другими дериватами октавы: Одоевский в поэме «Василько» (1830) сделал начальную часть октавы нерифмованной (ХхХхХхАА), Кюхельбекер в «Единоборстве Гомера и Давида» (1829) ввел в нее вместо женских окончаний дактилические (ДмДмДмЖЖ), а в «Семи спящих отроках» (1835) укоротил ее на стих (и этим попутно отменил проблемы альтернанса на стыках строф: АбАбАвв). С этим связаны и попытки передать по-русски родственную октаве «спенсерову строфу», только что возрожденную в «Чайльд-Гарольде» Байрона (*ababbcbcC*, последний стих — удлиненный); но нанизывать четверные рифмы оказалось слишком тяжело — Козлов перевел так две строфы из Байрона («При гробнице Цецилии М.», 1828), но в других переводах упрощал рифмовку. Дериватом спенсеровой строфы явилась строфа лермонтовского 10-стишия *ababbcbcdd* («Блистая, пробегают облака...», 1831), отсюда же — удлинение последнего стиха в 11-стишиях «Памяти Одоевского» (1841: «...А море Черное шумит, не умолкая...»). К этому же кругу строфических экспериментов восходит и то громоздкое 11-стишие аБаБаВВггДД, которым Лермонтов написал «Сашку» и «Сказку для детей» (1839—1840?) и которое нашло отголоски и в позднейшей поэзии (§ 100).

§ 77. *Терцины и твердые формы.* Интерес романтиков к итальянскому Возрождению побудил к имитации и другой итальянской эпической формы — терцин, строфы «Божественной комедии» Данте. Это — так называемые цепные строфы — нерасчленимое сцепление подхватывающих друг друга тройных рифменных цепей: *aba bcb cdc ded... xyx yzy z*. Все смысловые ассоциации терцин однозначно уводили к Данте, поэтому обращались к ним сравнительно реже. На русском языке первые терцины (из «Ада») принадлежали Норову (1822) и Катенину (1827), первые оригинальные —

Плетневу («Судьба», 1823). Скользящее переплетение рифм сильно смущало русских экспериментаторов: даже такой просвещенный поэт, как Кюхельбекер, предпочитал считать исходной, «правильной» формой терцины замкнутую строфу *ababab* и пользовался ею в «Давиде» (1829) и др. произведениях. Пушкин обратился к терцинам дважды, оба раза в стилизациях: один раз — в серьезной («В начале жизни школу помню я...», 1830; в первом наброске — не терцины, а октавы), другой раз — в иронической (1832?):

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.
Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.
А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»
Вергилий мне: «Мой сын, сей казни смысл велик...»
и т. д.

Та же итальянская ориентация романтизма сказалась и на судьбе твердых форм. Рондо и триолет с их старофранцузским происхождением решительно выбрасывались из употребления; только упрямый Катенин дразнил читателей стихами «Рондо. Из французской старины.— Владимир-князь, объят лжеверья тьмою, Злой ведьмою обманут был; она...» и т. д., по облегченной схеме АбАбА + ббАх + ВВгДгДх, с рефреном «Владимир-князь» (1830). Зато сонет с его итальянским происхождением сразу повышается в общем мнении: из салонной игрушки он становится носителем истинной поэзии. У немецких и английских романтиков сонет в большой моде, сонеты Мицкевича выходят в 1826 г. в Москве, и в те же 1820-е гг. романтические сонеты начинают появляться у русских поэтов:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.
В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое презназначенье,
И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;
Он ставит честь превыше всех частей,

Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.
(*Дельвиг*, Вдохновение, 1823)

При всем этом утверждение сонета не обходилось без сопротивления. Крупнейшие поэты остаются к сонету холодны: твердая форма представляется им не в меру сковывающей. Три пушкинских сонета (1830: «Суровый Дант...» с комплиментом Дельвигу, «Поэту» и «Мадонна») — все имеют неканоническую рифмовку; у Жуковского, Вяземского, Языкова, Лермонтова с трудом можно найти по одному сонету; у Баратынского — только сомнительное 14-стишие (4-ст. ямбом с дактилическими рифмами!): «Мы пьем в любви отраву сладкую...»; Пушкин в «Подражании италианскому» (1835, из Джанни) переводит сонет александрийским стихом; Лермонтов в «Виде гор из степей Козлова» (1838, из Мицкевича) — 4-ст. ямбом с вольной рифмовкой; даже такой популяризатор сонета, как Козлов, соблюдает форму подлинника в переводах из Петрарки, но легко разрушает ее в переводах из Мицкевича. Поэты младшего поколения пишут сонетами больше (Бенедиктов даже в шекспировские сонеты вносит четверные рифмы), но образцов, которые могли бы лечь в основу непрерывной традиции, описываемая эпоха так и не создала.

Заключение

§. 78. В эпоху романтизма происходит, таким образом, полная переориентация стиховой системы. В XVIII в. четырьмя наиболее четко выделенными ее центрами тяготения были (§ 47): эпос и драма в 6-ст. ямбе с парной рифмовкой; ода в 4-ст. ямбе 10-стишиями; песня в 4-ст. хорее или 3-ст. ямбе 4- или 8-стишиями; и басня в вольном ямбе с вольной рифмовкой; между этими полюсами располагались, тяготея то к одним, то к другим, остальные жанры. В 1800—1840 гг. картина стала такая: эпос — в 4-ст. ямбе с вольной рифмовкой; драма — трагедия в 5-ст. ямбе без рифм и комедия в вольном ямбе с вольной рифмовкой; песня и сказка в 4-ст. хорее; баллада в разностопных двухсложных или в трехсложных размерах; и на дальнем плане — басня в вольном ямбе и «подражания древним» в 6-ст ямбе. Кроме того, при песнях «запасными» были имитации народных размеров, при «подражаниях древним» — гексаметр, а при балладах — дольник. Результатом оказываются, понятным образом, сдвиги в пропорциях употребительности размеров: больше

стала доля трехсложных и неклассических размеров, больше доля 4-стопного и меньше — 6-стопного и вольного ямба среди ямбов.

В ходе этих перемен можно различить три этапа.

Первый этап — около 1800—1820 гг., когда главной силой в поэзии является поколение Жуковского, Батюшкова, Д. Давыдова. Здесь находят завершение тенденции предыдущей эпохи — конца XVIII в.: увлечение полиметрическими композициями, имитацией античных лирических размеров, расшатанной рифмой; здесь проходят кратковременные новые увлечения — 3-ст. ямбом в посланиях («Мои пенаты»), «народным» 4-ст. хореем с дактилическим окончанием в эпосе (подражания карамзинскому «Илье Муромцу»). Здесь же начинаются главные явления нового периода — стремительная экспансия 4-ст. ямба и вольного ямба с вольной рифмовкой (в самых непринужденных формах, с длинными незамкнутыми многостишиями); начинается она в лирике, а кончается на рубеже нового этапа выходом 4-ст. ямба в эпос (в «Руслане»), а вольного ямба — в комедию (Шаховской, потом Грибоедов). Одновременно происходит первое освоение таких многообещающих размеров, как 5-ст. цезурованный ямб (в лирике), разностопные урегулированные ямбы и хореи (в балладах), гексаметр (в подражаниях древним).

Второй этап — 1820-е гг., когда главной силой в поэзии становится поколение Пушкина и его сверстников — Баратынского, Языкова, Грибоедова, Вяземского. Они приносят с собой вкус к строгости и четкости, умеряющий крайности предшествующих экспериментаторов. Четче становится ритм: около 1820 г. в 4-ст. ямбе устанавливается новый альтернирующий двухчленный ритм, столь же явен он и в 5-ст. ямбе. Строже становится рифма: вслед за Жуковским молодые поэты отказываются от неточных рифм и сосредоточиваются на точных (и йотированных). Рифменные цепи становятся короче; зато рифмовка обогащается открытием дактилических и сплошных мужских рифм (Жуковский). Умеряется разгул астрофизма: Пушкин создает онегинскую строфу. Завершается обновление метра в больших жанрах: 5-ст. ябм переходит из лирики в трагедию («Орлеанская дева», «Борис Годунов») и осваивает на этом более гибкий бесцезурный ритм; баллады вслед за разностопными двухсложниками осваивают трехсложные размеры.

Третий этап — 1830-е гг., когда выступает младшее поэтическое поколение — Полежаев, Бенедиктов, Кольцов и, наконец, Лермонтов и Тютчев. Новая система соотношений

жанров и стихотворных форм в основном уже сложилась. 5-ст. ямб крепнет еще больше, распространяясь в эпосе (октавы и их дериваты) и в лирике (сонеты). Под его влиянием перестраивается вольный ямб: ведущими в нем становятся почти неразличимые 6- и 5-ст. строчки. 4-ст. хорей с «народной» окраской распространяется с малой формы песен на большую форму сказок. Усиленно разрабатываются имитации народного стиха («Песни западных славян», «Песня про царя Ивана Васильевича...», стихи Кольцова), ведутся опыты с дольником и даже с силлабикой; все это создает как бы новый круг периферийных экспериментов. Эти попытки нового расшатывания ритма перекидываются и на рифму: в результате наряду со строгой точностью все шире допускаются приблизительные женские рифмы на редуцированный заударный гласный. Как бы итогом метрического обновления проходит новая волна увлечения полиметрическими композициями «лирического» типа, но быстро спадает. Период обновления завершен — начинается период отбора и переработки.

IV

ВРЕМЯ НЕКРАСОВА И ФЕТА



§ 79. *Общие черты периода.* Русская поэзия 1840—1880-х гг. развивается в новых для нее условиях — в обстановке господства прозы. Это время высочайшего расцвета русского критического реализма, программой его была верность действительности и прямой отклик на ее запросы, а преимущественной формой этого отклика — проза, которая была пространнее, гибче и свободнее от традиционных условностей, чем стих. Даже чисто внешне публикации стихов отходят на второй план: журналы конца 1840-х гг. почти вовсе не печатают стихов, а журналы 1860—1880-х гг. печатают их лишь для заполнения промежутков между прозою.

Осуждение поэзии за неоправданную (будто бы) сложность формы становится общим местом. Белинский еще в «Русской литературе 1842 г.» заявил, что общество, которое предпочитает стихи прозе, «только забавляется, а не мыслит», и, вызывающе переиначивая привычную иерархию метафорических оценок, писал, что у Пушкина «Руслан и Людмила» — еще «стихи», «Онегин» и «Годунов» — «уже переход к прозе», а «Русалка» и «Каменный гость» — «уже чистая, беспримесная проза», хоть и писаная стихами. Через 20 с лишним лет то же повторяет Писарев («Реалисты», XXVIII, 1864): «Язык сделался тем, чем он должен быть, именно средством для передачи мыслей. Форма подчинилась содержанию, и с этого времени укладывание мысли в размеренные и рифмованные строчки стало казаться всем здравомыслящим людям ребяческою забавою и напрасною тратою времени». Салтыков-Щедрин (по воспоминаниям Скабичевского) сравнивал стихотворца с канатоходцем, приседающим на каждом шагу, а Л. Толстой (в письме к С. Гаврилову 14 января 1908 г.) — с пахарем, который за плугом «выделывал бы танцевальные па». Ироническое резюме этого отношения эпохи к стихотворной форме было вложено Достоевским в уста Смердякова: «Это чтобы стих-с, то это существенный вздор. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит?» («Братья Карамазовы», ч. II, кн. 4, гл. 2).

Таким образом, общим требованием к поэзии в это время была простота и естественность, а критерием их — близость к прозе. Когда Добролюбов хочет похвалить Жадовскую («Стихотворения Ю. Жадовской», 1858) или Писарев — осудить Фета и Полонского («Писемский, Тургенев и Гончаров», 1861), они одинаково предлагают для этого переложить их стихи в прозу и посмотреть, что получится. (Когда-то такой же совет подавал Вольтер.) Трудность была в том, что ощущение простоты порождалось совсем не только естественностью,— оно порождалось также и привычностью того или иного ритма. Именно поэтому теоретики и практики стиха середины XIX в. при всем своем влечении к прозе не могли оторваться от привычной силлаботоники и перейти к заведомо более прозаичной тонике и свободному стиху (§ 89). В оправдание они ссылались на то, что стих должен быть подобен песне, которая тоже естественна в своем роде. (Чернышевский осуждал русские имитации гексаметра за то, что их «невозможно пропеть».) Так между двумя крайностями — ориентацией на песню и ориентацией на прозу — колебалась поэтика русского стиха второй половины XIX в: в творчестве Некрасова это видно особенно наглядно. Соответственно и стиховедение этого времени не случайно сосредоточивается или на обусловленности силлабо-тонического ритма языковой «естественностью» (Чернышевский, Корш — см. § 91), или на изучении народного тонического стиха, в котором соблазнительно было видеть образец «естественности» песенной (Гильфердинг, 1872; Голохвастов, 1881; Потебня, 1884; Корш, 1896).

Установка на прозаические приемы подачи материала окончательно разлагает прежнюю систему поэтических жанров с их метрическими ассоциациями. Ни об элегиях, ни о посланиях в строгом смысле слова уже не приходится говорить; в лучшем случае в лирике различаются собственно «лирические стихотворения» и «былины, баллады, притчи» (А. К. Толстой). Жанровые ассоциации стиха сменяются тематическими. Это относится не только к поэтам-демократам, сознательно порывавшим с традициями дворянской поэзии,— это относится и к поэтам «чистого искусства» с их последовательным романтизмом, для которых каждое стихотворение было уникальным творческим актом, рождающим форму одновременно с содержанием и без оглядки на традицию. Все это давало возможность внутренней перестройки поэтической системы при внешнем сокращении набора ее выразительных средств; это и стало содержанием нового периода истории русского стиха.

А) Метрика

§ 80. *От заготовок к отбору: «стихотворная проза».* Предшествующий период был временем стремительного расширения круга поэтических форм, временем экспериментов во всех направлениях. Теперь наступила пора разобраться в новых приобретениях, отобрать и систематизировать формы, пригодные для массового использования, а остальные оставить на положении периферийной экзотики. Критериями отбора служили простота и естественность. Здесь и должно было прежде всего решиться, повернет ли русская метрика круто на путь прозаизации — средства к этому были уже открыты,— или предпочтет держаться более привычных форм.

Опыт крутого поворота к «стихотворной прозе» был сделан, и, по общему мнению, удачно. Здесь, в авангарде стихотворных исканий русского реализма, неожиданно оказался ветеран-первопроходец русского романтизма — Жуковский. Создавший когда-то лучшие образцы напевного стиха, он с годами все больше уходит в работу над говорным, повествовательным стихом, стремясь к предельной простоте и естественности. Для этого он искал размеры, позволяющие, во-первых, отказаться от рифмы, во-вторых, из-за этого свободно играть синтаксическими переносами фраз со строки на строку, в-третьих, из-за этого иметь возможность располагать слова во фразе с полной прозаической естественностью, освободясь от ритмико-синтаксических стереотипов. Таких размеров он нашел три: гексаметр, белый 5-ст. ямб и белый вольный ямб. Гексаметр Жуковский разрабатывал — причем в двух манерах — еще с 1814 г. (§ 60); теперь в говорной манере он дал «Ундину» (1833—1836, из прозы Ламот Фуке) и «Наля и Дамаянти» (1837—1841, из дольника Рюккерта), а в возвышенно-плавной — «Одиссею» (1841—1849). 5-ст. ямб, бесцезурный и безрифменный, Жуковский ввел в повествовательную поэзию первый (1816, «Тленность», см. § 67: «...что, если это проза?:..»); теперь он пользуется им в «повестях» 1843—1844 гг., «сказках» 1845 г., в переложениях из Библии и в предсмертной своей поэме «Агасфер» (1851—1852). Наконец, вольный ямб без рифм Жуковский впервые употребил еще в 1819 г. («Путешественник и поселянка», из свободного стиха Гете), но в большой эпос ввел его только в 1846—1847 («Рустем и Зораб» из Рюккерта). Во всех этих формах Жуковскому удалось достичь такой интонационной естественности, что только графическое членение напоминало читателю, что перед ним стихи:

«Рыцарь вскочил, за ним и рыбак, и бросились оба/ в дверь, чтоб ее удержать, но напрасно: Ундина так быстро/ / скрылась, что даже было нельзя догадаться, в какую /сторону вздумалось ей побежать. Испуганным взором /рыцарь спросил рыбака: «Что делать?» — «Уж это не в первый / / раз,— рыбак проворчал,— такими побегами часто /нас забавляет она: теперь опять мне придется /целую ночь напролет без сна проворочаться с боку/на бок...» («Ундина», гл. 2).

«Не попадался ли тебе Саньеро? — /у мальчика спросил он. — Верно, здесь / его ты видел».— «Нет, я спал». — «Ты лжешь: / когда стреляют, спать нельзя».— «Да мой / отец стреляет громче вас, а я / и тут не просыпаюсь». — «Отвечай же, / куда ушел Саньеро? Ты его / здесь видел; правду говори, не то / тебе достанется».— «Попробуй тронуть / меня хоть пальцем: мой отец Матео / Фальконе, знаешь?» — «Твой отец тебя / за то, что лжешь ты, высечет». — «Ан нет, / / не высечет...» («Матео Фальконе», 1843, из прозы Мериме).

«...Перед шатром / сидит, я вижу, воин; близ него— /стоит, я вижу, конь; / тот воин великан; / тот конь чудовище; и воин / сидит не на высоком месте, / а всех, кругом стоящих, / он перевысил головой; / все на него почтительно глядят; / а он глядит с любовью на коня, / товарища испытанного в битвах: / копытом конь нетерпеливым / разбрасывает землю, а когда / к нему протягивает руку / его могучий господин,— / он чутко уши подымает / и фыркает...» («Рустем и Зораб», кн. VI, 4).

Чуткость, с которой Жуковский уловил тенденции стиха новой эпохи, и смелое мастерство, с которым он предложил свое решение, удивительны. Но эпоха не пошла по его пути: для большинства поэтов простота означала прежде всего привычность, а безрифменные размеры Жуковского были недостаточно привычны. Поэтому отбор метрических форм для массового использования начался с размеров, гораздо более традиционных.

§ 81. *Классические ямбы: 4-стопный, 6-стопный, вольный.* Общие пропорции употребительности стихотворных размеров в эпоху реализма несколько меняются. С одной стороны, умеряется засилье 4-ст. ямба, а от этого становится меньше и общая доля ямбов (с 70 до 50% в лирике, с 77 до 57% в поэзии в целом: эпос и драма остаются преимущественно ямбичными). С другой стороны, новооткрытые романтиками трехсложные размеры прививаются, развиваются и теснят ямбы. Складывается приблизительное соотношение: половина всех лирических текстов — ямбы, четверть — хореи, четверть — трехсложники (до 1880 г. немного больше хо-

реев, после 1880 — трехсложников), и оно держится до самого конца XIX в. Среди ямбов доля 4-стопника понижается с 50 до 40% и остается на таком уровне с тех пор почти до наших дней.

Из трех старейших ямбических размеров 4-ст. ямб, пройдя школу романтизма, остается самым универсальным и нейтральным: он приемлет любое содержание, слегка окрашивая его интонациями романтической приподнятости. Такие философские, пейзажные и любовные стихи, как «Певучесть есть в морских волнах...» (Тютчев, 1865), «Судя меня довольно строго...» (А. К. Толстой, 1859), «Люблю дорожкою лесною...» (Майков, 1853), «Пришли и встали тени ночи...» (Полонский, 1842), «Не правда ль, все дышало прозой...» (Фофанов, 1885), соседствуют в нем с такой гражданской лирикой, как «Поэт и гражданин» (Некрасов, 1856), «Вперед, без страха и сомненья...» (Плещеев, 1846), «Еще работы в жизни много...» (Добролюбов, 1861). Особенно отчетливо романтическая интонация слышалась в эпосе — в «Матвее Радаеве» и «Юморе» Огарева (1858, 1841), в «Несчастных» Некрасова (1856), в «Свежем предании» Полонского (1862), в «Призраке» Случевского, в «Смерти» Мережковского (1891); не случайно новые темы народного быта здесь явно избегались (единственное монументальное исключение — «Кулак» Никитина, 1857). Из эпоса 4-ст. ямб переплеснулся даже в «драму для чтения» — в «Три смерти» и «Два мира» Майкова (1863, 1891).

6-ст. ямб, как это ни неожиданно, становится не менее, а более употребителен в нашу эпоху, чем в предыдущую: обращаются к нему преимущественно в малых лирических произведениях, но вдвое чаще, чем раньше. Старые жанры сумели передать этот размер новым темам. Идиллии вышли из обихода, но от них 6-ст. ямб перешел в «антологическую лирику» на античные темы («Диана» Фета, 1847; «Вакханка» Майкова, 1841, и Фета, 1843) и в описательную пейзажную лирику («Уснуло озеро; безмолвен черный лес...» Фета, «Уже над ельником, из-за вершин колючих...» Полонского, «Рыбная ловля» Майкова, «На тяге» А. К. Толстого, «На берегу» Сурикова). Элегии даже не вполне вышли из обихода, такие разделы были в сборниках и Майкова и Фета («О чем в тиши ночей таинственно мечтаю...», «О, долго буду я в молчаньи ночи тайной...»), но важнее было то, что они передали свой размер, с одной стороны, набирающему силу романсу («Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» и многие поздние «элегии» Фета), а с другой стороны, патетической гражданской лирике («Пускай нам говорит измен-

чивая мода, Что тема старая — страдания народа...» Некрасова, «Двух станов не боец, но только гость случайный...» А. К. Толстого, «Не говорите мне: он умер; он живет...» Надсона). К концу нашего периода 6-ст. ямб начинает переплескиваться даже в поэмы (у Голенищева-Кутузова, Случевского), но драма остается для него закрытой.

Вольный ямб зато стремительно идет на убыль: его по меньшей мере вдвое меньше, чем в предыдущем периоде. Жанры, которые были его носителями, не могут его поддержать. Басня умирает в пародиях К. Пруткова; послание предпочитает более правильные размеры; комедия переходит на прозу. Лишь в малой мере он сохраняется в драме («Два эгоизма» А. Григорьева, 1846; «Медвежья охота» Некрасова, 1867), в частности — в драматических переводах: здесь он ценится за «разговорность», и еще в 1930-х гг. Художественный театр ставил «Тартюфа» по старому вольноямбическому переводу. В лирике единственным приютом вольного ямба осталось наследие элегии — медитативной, любовной и гражданской. В романтической элегии преобладали 6-ст. и 4-ст. строки (§ 51), но уже у Лермонтова и Тютчева складывается новый тип вольного ямба, преимущественно из 6-ст. и 5-ст. строк: «Когда волнуется желтеющая нива...», «Есть в осени первоначальной...». Теперь этот тип становится господствующим: это как бы связующее звено между элегиями чистого 6-ст. и чистого 5-ст. ямба: у некоторых поэтов таких 6-5-ст. стихотворений немногим меньше, чем правильных 6-стопных и 5-стопных (Случевский. «Ты не гонись за рифмой своенравной И за поэзией: нелепости оне...»; В. Соловьев. «Не жди ты песен стройных и прекрасных, У темной осени цветов ты не проси...»). Сами поэты ощущали эту перемену: у Полонского соотношение 6-5-4-3/1-ст. строк в вольном ямбе лирики дает 55 : 25 : 19 : 1, а в поэме «Ночь в Летнем саду», стилизующей басенный стих начала века,— 35 : 22 : 31 : 12.

§ 82. *Романтические ямбы: 5-стопный.* Более молодой ямбический размер, 5-стопный, пока еще отстает от 6-стопного по числу написанных им произведений, но начинает опережать его по числу строк. Это значит, что он уже стал наследником 6-стопника в больших жанрах — драме и эпосе, но еще не стал в лирике.

В стихотворной драме белый 5-ст. ямб решительно господствует; его соперник, вольный ямб, гораздо менее употребителен. Размежевание тематики между ними двойное: к 5-ст. ямбу тяготеют трагедия и историческая тематика, к вольному ямбу — комедия и современная тематика; но так

как последние вообще предпочитали стихотворной форме прозаическую, то позиции 5-ст. ямба оказывались сильнее. Вся русская историческая драма этого времени пишется 5-ст. ямбом: «Царская невеста» и «Псковитянка» Мея (1849, 1860), трилогия А. К. Толстого (1864—1870), драматические хроники Островского и пр. В обильных переводах западной стихотворной драматургии также преобладал 5-ст. ямб: им переводили даже французский александрийский стих, потому что нерифмованный размер был легче рифмованного,— даже Брюсов в 1920 г. переводил «Федру» для Камерного театра этим белым 5-ст. ямбом.

В эпосе дорогу для 5-ст. ямба проложили «Домик в Коломне» Пушкина и «Сказка для детей» Лермонтова (§ 76); с них берет пример вся 5-ст. эпика русского реализма. По большей части она верна строфике октав: таковы «Поп» и «Андрей» Тургенева (1844—1845), «Сон» и «Две липки» Фета (1855—1856), «Портрет» и «Сон Попова» А. К. Толстого (1873), «Княжна ***» Майкова (1877), «Загробная тоска» Жемчужникова (1890) и др. Дериватом октавы были строфы «Деревни» и «Ровесников» Огарева (1847, 1857: АббАввГГ со «спенсеровским» удлинением последнего стиха, и аБаБввГГ), дериватом лермонтовского 11-стишия — строфы «Параши» Тургенева (1843: аБаБа + ВгВг + ДДее), и «Моего знакомого» Жемчужникова (1855: АбАбА + вГГв + + ДД). Как экзотика использовались терцины («Дракон» А. К. Толстого, 1875; «Герцог Магнус», Фофанова, 1896). Белый стих драматического типа появляется в «Мечтателе» Полонского, «Пульчинелле» Майкова, нескольких поэмах Алмазова. Удивительно редок в поэмах 5-ст. ямб. с вольной рифмовкой («Две судьбы» и «Машенька» Майкова, 1846), и лишь к концу столетия появляются простые четверостишия («Без имени» Случевского, «Три свидания» В. Соловьева, 1898), которым суждено будущее в XX в. (§ 133).

В лирике 5-ст. ямб выступает соперником 6-стопного в его последней области — в элегической и смежной с ней тематике. Можно заметить, что более спокойные и умиротворенные элегии предпочитают 6-ст. ямб, а более взволнованные и мятущиеся — 5-стопный (Некрасов, «Последние элегии», 1853; «Умру я скоро...», 1867; «Уныние», 1874). Отсюда, как и в 6-ст. ямбе, размер переходит, с одной стороны, в романс («Какая ночь, на всем какая нега...» Фета, «Пел соловей, цветы благоухали...» Фофанова, «Дышала ночь восторгом сладострастья...» Мазуркевича, «Далекий друг, пойми мои рыданья...» Фета, «Не верь мне, друг, когда в избытке горя...» А. К. Толстого и пр.), а с другой стороны, в граж-

данскую лирику (Некрасов: «Замолкни, Муза мести и печали...», 1856, «Поэту» и «Пророк», 1874); в частности, этот размер возникает в стихах на смерть Сенковского у Бенедиктова, потом на смерть К. Аксакова у Плещеева, на смерть Добролюбова у Некрасова («...Но слишком рано твой ударил час И вещее перо из рук упало...»), на смерть Писарева у Курочкина («Еще один из строя выбыл вон, Где уж и так ряды не слишком тесны...»). В элегической лирике 1840—1870-х гг. 5-ст. ямб был более заметен, в 1880—1890 гг. он несколько стушевывается перед 6-стопным, но расцвет, предстоящий 5-ст. ямбу в XX в., уже недалек.

У всех рассмотренных ямбических размеров нашего периода можно заметить общую черту: круг их клаузульных разновидностей не расширяется, они классически держатся чередования мужских и женских рифм и почти не пользуются ни новоосвоенной дактилической, ни сочетанием однородных: сплошная мужская рифмовка («Жди ясного на завтра дня...» Фета) и сплошная женская («О этот юг, о эта Ницца!..» Тютчева) остаются исключениями. Этот традиционализм способствовал смысловой глубине, но не широте ямбических размеров: им легче было обогатить содержание стихов смысловыми ассоциациями с прежней поэзией, но им труднее было освоить совершенно новое содержание, в таких ассоциациях не нуждавшееся. Хорей и трехсложные размеры были здесь разнообразнее и свободнее, этим они и теснили ямбы.

§ 83. *Классические хореи: 4-стопный.* Тематический репертуар этого размера по сравнению с предыдущим периодом (§ 54) упрощается, а метрико-ритмический, наоборот, расширяется. В тематике исчезает анакреонтическая традиция (сохраняясь лишь кое-где у Майкова и Щербины), исчезает салонный романс (сближаясь с народной песней), перерождается философская лирика («Стихи... во время бессонницы» не находят отголоска в хорее новой эпохи). В метрике же являются новые разновидности размера — наряду с традиционным чередованием мужских и женских окончаний осваиваются сплошные дактилические и сплошные женские и разрабатываются применительно к сохранившемуся кругу образов и мотивов.

Главное, что привлекало поэтов второй половины XIX в. в этом старейшем из русских силлабо-тонических размеров,— это его народно-песенные традиции в пору, когда тема народной жизни была в литературе главной. Песни в узком смысле слова продолжали писаться по-прежнему (хотя с 4-ст. хореем теперь в них соперничали новые размеры, по большей части трехсложные) — от «Мой костер в тумане

светит...» Полонского (1853) до «Не брани меня, родная» Разоренова, «Было дело под Полтавой» Молчанова и «Потеряла я колечко» Ожегова. Хореические сказки по образцу пушкинских уже не пишутся, но хореические баллады — в большом ходу, особенно на темы из русской истории («Из-за острова на стрежень...» Садовникова, 1883; «Казнь Стеньки Разина» Сурикова, 1877; «Стрелецкое сказание...» Майкова, 1867; «О царевиче Алексее» Случевского, 1881, с четверными рифмами). В поэмах хорей приживался трудней, но и здесь явилась такая признанная удача, как «Коробейники» Некрасова (1861); впечатлению народности способствовало чередование мужских окончаний с дактилическими (§ 86), напоминавшими ритм «Как во городе во Киеве...». Следующим шагом здесь и стало использование сплошных дактилических окончаний, как в имитациях народного стиха (§ 30, 61),только с рифмовкой по четверостишиям: это характернейший размер Некрасова («Орина, мать солдатская», 1863), Никитина («Ах ты, бедность горемычная...», 1857), Сурикова («Голова ли ты, головушка...», 1866):

Сторона наша убогая,
Выгнать некуда коровушку.
Проклинай житье мещанское
Да почесывай головушку.

Спи, не спи — валяйся пó печи,
Каждый день не доедаючи,
Трать задаром силу дюжую,
Недоимку накопляючи...

(*Некрасов.* Дума, 1861)

Рядом с оживлением народной традиции 4-ст. хорея происходит обновление другой, западной его традиции: отмирает философская лирика, дальняя наследница духовных од, и нарастает ироническая лирика, образцом которой был Гейне, исключительно популярный в России этого времени. От Гейне входит в русское употребление 4-ст. хорей со сплошными женскими окончаниями, рифмованными или полурифмованными (§ 98), в свою очередь усвоенный немецкими романтиками из испанских романсов. Это давало новой разновидности размера редкое богатство содержательных ассоциаций: в нем была и старина, и современность, и простодушный лиризм, и импрессионистическая небрежность, и изощренная ирония; для русского читателя здесь слышались отголоски и романсного, и балладного, и куплетного хорея. Поэтому разрабатывался этот стих усердно:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало
Что оно горячим светом
По листам затрепетало...

(*Фет*, 1843)

Поразмыслив аккуратно,
Я избрал себе дорожку
И иду по ней без шума,
Понемножку, понемножку!..

(*А. К. Толстой*, 1854)

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!..
(*Тютчев*, 1855)

На соборе на Констанцском
Богословы заседали;
Осудив Йогана Гуса,
Казнь ему изобретали...
(*Майков*, 1854)

Милый друг, я умираю
Оттого, что был я честен;
Но зато родному краю,
Верно, буду я известен...
(*Добролюбов*, 1861)

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?..
(*В. Соловьев*, 1895)

§ 84. *Романтические хореи: 5-стопный.* Этот самый молодой среди хореических размеров русской поэзии, как было сказано (§ 55), выдвинулся на самом рубеже двух периодов — в лермонтовских стихотворениях «Утес» и «Выхожу один я на дорогу...». После этого он все тверже занимает место в поэзии: в начале нашего периода он еще кажется экзотикой, и обращение к нему К. Павловой (1859, в одном из эпизодов поэмы «Кадриль») вызывает насмешки и пародию; а в конце нашего периода это уже самый распространенный из второстепенных хореических размеров, оттеснивший даже такого ветерана, как 6-ст. хорей народного образца.

Успеху 5-ст. хорея способствовало то, что его питали одновременно две тематики — лирическая и эпическая. Лирическая была наследием двух лермонтовских стихотворений: они задали обе темы, чаще всего возникающие в элегическом 5-ст. хорее — пейзаж (чаще ночной, обычно — уже независимо от Лермонтова — дополняемый любовной темой) и медитацию о жизненном пути и смерти:

Соловей поет в затишье сада;
Огоньки потухли за прудом;
Ночь тиха.— Ты, может быть, не рада,
Что с тобой остался я вдвоем?..
(*Полонский*, Последний разговор, 1845)

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда,
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда...
(*Некрасов*, 1855)

Этот тематический круг лирического 5-ст. хорея быстро расширялся под влиянием близкого ему элегического 5-ст. ям-

ба; но и в этом расширении память о лермонтовских образцах сохранится в таких характерных зачинах, как «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева (1865), «Выхожу я в путь, открытый взорам...» Блока (1905), «Гул затих. Я вышел на подмостки...» Пастернака (1946—1953).

Вторая, эпическая тематика была подсказана 5-ст. хорею фольклорной традицией. По обычаю, идущему еще от немецких переводчиков XVIII в., этот размер считался силлабо-тоническим аналогом силлабического 10-сложника сербских народных песен, а расширительно — и всякого фольклорного стиха, преимущественно восточноевропейского. Интерес к фольклору и к славянству, усилившийся в русской культуре с 1840-х гг., обратил поэтов и к этому размеру — преимущественно со сплошными женскими нерифмованными окончаниями. Так писали и Мей, и Щербина, и Майков; характерно, что у Майкова этот стих является сперва в переложениях сербских песен как знак «размера подлинника», потом в переложении «Слова о полку Игореве» как знак славянского эпоса в целом и потом в поэме «Бальдур» (по мотивам «Эдды») как знак народного эпоса вообще (1866—1870):

Рано утром, на заре румяной
Полоскала девица-туркиня
На реке, на Марице, полотна;
Их вальком проворным колотила,
На траве зеленой расстилала...
(«Сабля царя Вукашина», 1869)

Уж в тот миг, как он родился, Фригга
Слышит — ворон ворону прокаркал:
«Чую, чую, народился Бальдур,
Радость в небе, да и пир у Геллы...»
(«Бальдур», 1870)

Это наличие двух несхожих тематических сфер в нашем размере, которые могли взаимодействовать, перекликаясь и дополняя друг друга, было главной причиной быстрого и плодотворного его освоения.

§ 85. *Наступление трехсложников.* Еще более очевидный расцвет переживает в описываемое время другая группа размеров, тоже вошедшая в употребление в период романтизма,— трехсложники. Доля их в метрическом репертуаре русской поэзии возрастает по сравнению с предыдущим периодом к 1880 г. втрое, а к 1900 г. — вчетверо. Из размеров со специфически романтической семантикой они

стремительно превращаются в нейтральные, применимые для любой тематики — как бы в ту самую «стихотворную прозу», которой искала литература этого времени. Недаром Чернышевский приветствовал это наступление трехсложников, утверждая (на основе подсчетов, § 91), что они больше соответствуют естественному ритму русского языка. Общим впечатлением было, что в новую эпоху трехсложные размеры стали «господствующими» — во всяком случае, у таких поэтов, как Некрасов. Это неверно: даже у Некрасова доля трехсложников чуть больше четверти всех строк; но по сравнению с предшествующим временем сдвиг был, действительно, очень заметен.

В этом массиве трехсложных размеров происходят заметные перераспределения составных частей: анапесты начинают теснить остальные метры и трехстопники — остальные размеры. Пропорции дактиля—амфибрахия—анапеста в XVIII в. были 7 : 2 : 1, в начале XIX в. — 2 : 6 : 2, теперь — 3 : 3 : 4; пропорции 2-, 3- и 4-стопных строк в XVIII — начале XIX в. были 6 : 1 : 3, теперь 1 : 5 : 4. По-видимому, это значит, что происходит силлабическое подравнивание трехсложных размеров к средней длине господствующих двухсложников,— они перестают быть «сверхкороткой» или «сверхдлинной» стиховой периферией и становятся равноправной частью метрического репертуара.

Самым заметным из новоупотребительных размеров оказывался, таким образом, 3-ст. анапест:

На заре ты ее не буди,
На заре она сладко так спит;
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит..
(*Фет*, 1842)

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!..
(*Некрасов*, 1860)

Увлечение этим размером начинается с лирики («Старый дом» Огарева, 1839; «...Приходи, моя милая крошка...» Фета, 1856; «Плясунья» Мея, 1859 и т. д. — до «Звезды ясные, звезды прекрасные...» Фофанова, 1885 и «...Смерть и время царят на земле...» В. Соловьева, 1899), но почти тотчас перебивается у Некрасова темами бытовыми и народными («Украшают тебя добродетели...», 1845, «Что ты жадно глядишь на дорогу...», 1846, «Меж высоких хлебов затерялося...», 1861), а затем становятся у него основным размером больших сатир («О погоде», «Балет», «Недавнее время»). На взаимодействии этих двух тематических тенденций и развивается

3-ст. анапест в дальнейшем. Длинностpочный 4-ст. анапест в чистом виде гораздо менее употребителен («Огородник» Некрасова, «Умерла моя муза!..» Надсона), но в чередовании с 3-стопным — очень част («Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» Надсона, «Есть на Волге утес...» Навроцкого).

3-ст. амфибрахий обнаруживает несколько иной тематический облик. Амфибрахий, как мы знаем, ощущался как силлабо-тонический аналог германского дольника (§ 58), а за дольником в 3-иктном размере стояли две традиции — лирическая (через Гейне) и балладная. Первая сказалась у нас в таких стихах, как «Шумела полночная вьюга...» Фета (1842), «Ах, были счастливые годы...» Некрасова (1852), «Средь шумного бала, случайно...» А. К. Толстого (1851), «Ты скоро меня позабудешь...» Жадовской (1848); вторая (начатая еще Лермонтовым, § 58) — в таких, как «Гренадеры» Михайлова (1846, из Гейне), «Где гнутся над омутом лозы...» А. К. Толстого (1856), «Статуя» Случевского (1860), «По диким степям Забайкалья...» (аноним, 1880-е). Взаимодействие этих традиций и здесь было очень плодотворно: так, от «Колодников» А. К. Толстого (1876) пошли «бродяжьи» стихи Белого в «Пепле», а от «Песни о рубашке» Михайлова (1860, из Гуда) — «Работай, работай...» Блока и отклик на него Брюсова (1907—1917). Как и в анапесте, следующим по употребительности за 3-ст. амфибрахием, был 3—4-стопный, по-прежнему ходкий в балладах (напр., у А. К. Толстого). Опираясь на балладный жанр, амфибрахий распространяется с лирики и на эпос: не чем иным, как исполински разросшимися и осложнившимися балладами звучат такие вещи, как некрасовские «Мороз Красный нос» (1863) и, может быть, «Княгиня Волконская» (1872; «Княгиня Трубецкая» воспроизводит другой традиционный балладный размер, 4—3-ст. ямб, § 57).

3-ст. дактиль разрабатывался меньше, хотя и дал такие известные романсы и песни, как «Тихая звездная ночь...» Фета (1842), «Старый капрал» Курочкина (1855, из Беранже), «Смело, товарищи, в ногу...» Радина (1897), и даже сделал попытку выйти в эпос в «Дедушке» Некрасова. Однако в отличие от амфибрахия и анапеста в дактиле чаще употреблялся 4—3-ст. размер («Что мне она! не жена, не любовница И не родная мне дочь!..» — Полонский, 1878), а еще чаще — старый чистый 4-стопник: им написаны «Несжатая полоса» Некрасова (1854), «Ехал из ярмарки ухарь-купец...» Никитина (1858), «Пара гнедых» Апухтина (1870-е),

он тяготеет к повествовательному содержанию и даже применяется в поэмах («Саша» Некрасова, 1855, «В снегах» и другие поэмы Случевского).

Свидетельством о завоеванном «равноправии» трехсложных размеров с царем русской метрики, ямбом, может быть то, что в них, как и в нем, становятся употребительны вольные (разностопные неурегулированные) размеры: раньше такие стихотворения были единичны (§ 58), теперь вольным анапестом (с преобладанием 3-стопного) Некрасов пишет «Размышления у парадного подъезда» (1858), вольным амфибрахием (с преобладанием 4-стопного) — «Крестьянских детей» (1861), вольным дактилем (среди кусков ровного 3-стопного) — предсмертные думы Дарьи в «Морозе Красном носе»; аналогичные стихотворения были и у других поэтов.

§ 86. *Переосмысленные размеры: равностопники.* Все описанные здесь тематические тяготения размеров нашего периода складывались непреднамеренно. Сознательно же поэты отвергали всякую мысль об особых содержательных ассоциациях стихотворной формы, опирающихся на традицию. Связь между содержанием и стихотворным размером представлялась прямой, не опосредованной традицией,— такой, как между содержанием и синтаксическим ритмом прозы (Некрасов, задумывая поэму «Ершов-лекарь», 1876—1877, в форме монолога «дьячка-заики», писал: «Такой я и размер старался подобрать» — беспрецедентный 2-ст. анапест с женским окончанием). Семантическая традиция размеров казалась поэтам лишь досадным бременем, и они старались оторваться от нее — нарочно переносили привычные размеры на как можно более непривычные темы. Такими напрашивающимися темами были в это время публицистика и быт, городской и деревенский. В самом демонстративном виде это давало пародию-перепев конкретных классических стихотворений (такие писались во множестве, Б. Алмазов почти специализировался на них), в смягченном — переосмысление общих метрико-семантических традиций. Такой ревизии были подвергнуты почти все размеры, введенные в употребление романтизмом. Одним из первых экспериментаторов в этом направлении был Огарев, одним из самых деятельных — Некрасов.

Еще на грани конкретного перепева стоят такие стихи, как «На улице» Некрасова (1850: «Спеша на званый пир по улице прегрязной, Вчера был поражен я сценой безобразной...»), где общее переосмысление «высокого» 6-ст. ямба дополняется конкретной реминисценцией из зачина «Странника» Пушкина. Дальше от перепева стоит, напр., «Суд»

Некрасова (1867), где на новом бытовом материале переосмысляется мужской 4-ст. ямб «Шильонского узника» и «Суда в подземельи», но конкретные реминисценции отсылают в ложную сторону — к «Вечернему звону» Козлова (ср. более прямолинейную пародию в «Валдайском узнике» Языкова). Еще дальше — переосмысление 4-ст. дактиля с парной рифмовкой: за размером «Саши» и «Несжатой полосы» читатель мог ощущать, а мог и пе ощущать романтический прообраз — «Были и лето и осень дождливы...» Жуковского («Суд божий над епископом», 1831). Еще дальше — переосмысление 4-ст. дактиля со сплошными дактилическими окончаниями: когда после лермонтовского «Я, матерь божия, ныне с молитвою...» Никитин пишет «Вырыта заступом яма глубокая...» (1860), а Некрасов — «Литература с трескучими фразами...» (1862), то это уже прямое утверждение совершенно новой семантической традиции, резко противопоставленной старой. Точно так же и в 4-ст. хорее с чередованием дактилических и мужских рифм Некрасов противопоставляет романтической традиции элегической грусти («Отымает наши радости Без замены хладный свет...», см. § 72) народную тему и юмористические или оптимистические интонации:

Ой, полным-полна коробушка, Есть и ситцы и парча. Пожалей, душа зазнобушка, Молодецкого плеча!.. («Коробейники», 1861)	Частию по глупой честности, Частию по простоте Пропадаю в неизвестности, Пресмыкаюсь в нищете!.. («Филантроп», 1853)

Утверждение новых тематических ассоциаций переосмысленных размеров нимало не означало отмены прежних: сам Некрасов наряду с «Судом» писал «На Волге» (1860), а наряду с «Коробейниками» — «Бьется сердце беспокойное...» (1874), где романтические интонации обоих размеров звучат гораздо традиционнее. Это лишь означало, что для каждого размера открывалась возможность смысловых ассоциаций не с одной, а с двумя тематическими традициями (ср. § 84), а это, конечно, сильно обогащало его выразительные возможности.

§ 87. *Переосмысленные размеры: разностопники.* Особенно благодарный материал для переосмысления представляли разностопные урегулированные размеры, ощущавшиеся как наследие романтизма (§ 57—58). Конечно, они продолжали употребляться и без переосмысления: в трехсложных метрах они держались и в балладах и в патетической лирике (§ 85), в ямбе и хорее они дали «То было раннею весной, Трава едва всходила...» (А. К. Толстой, 1871) и «Две гитары, зазвенев,

Жалобно заныли...» (А. Григорьев, 1857), была даже освоена новая песенная разновидность 4—3-ст. хорея — со сплошными женскими окончаниями (под влиянием украинского стиха, ср. § 57): «За окном в тени мелькает Русая головка...» (Полонский, 1844), «Отпусти меня, родная, Отпусти, не споря...» (Некрасов, 1867). Тем выразительнее было возникновение новых тематических традиций в этих размерах: напр., когда в 4—3-ст. («вельтмановском», § 73) дактиле наряду с «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом, Я при свечах навела...» (Фет, 1842) возникает:

...Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер и в землю зарыт!..—
(*Некрасов*. В деревне, 1853)

в 4—3-ст ямбе после Жуковского («Над пенистым Днепром-рекой, Над страшною стремниной...», 1811) является:

У хладных невских берегов,
В туманном Петрограде,
Жил некто господин Долгов
С женой и дочкой Надей...—
(*Некрасов*. Прекрасная партия, 1852)

в 4—3-ст. хорее, унаследованном от лермонтовского «Спора» и «Казачьей колыбельной», параллельно существуют:

Шопот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья...
(*Фет*, 1850)

Вот он весь, как намалеван,
Верный твой Иван:
Неумыт, угрюм, оплеван,
Вечно полупьян...
(*Некрасов*, 1867)

Сама разностопность становится в это время более эстетически ощутима, чем прежде: ритм чередования длинных и коротких строк, добавляясь к ритму стоп, усиливает контраст стиха и прозы, а это идет вразрез с тенденциями эпохи. Поэтому чем больше разница между длинными и короткими строками, тем чаще размер воспринимается или как старинно-романтический, или как комический. Если у Баратынского 5—2-ст. ямб («Когда взойдет денница золотая, Горит эфир...») звучал высокой лирикой, то А. К. Толстой почти одновременно пишет этим стихом:

Когда кругом безмолвен лес дремучий
И вечер тих;
Когда невольно просится певучий
Из сердца стих...
(1856)

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг [*вар.*: На коем фрак],
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг...
(1860)

В юмористической поэзии комическое обыгрывание контраста длинных и коротких строк становится обычным приемом (вплоть до того, что короткие строки звучат лишь «эхорифмами» к длинным):

...В порядочно устроенных домах / Лакеи
Для праздников надели в галунах / Ливреи.
Дивуешься причудливым на вид / Затеям,—
Хотя лакей и в праздники глядит / Лакеем...
(5—1-ст. ямб: *Курочкин*, 1859);

Нет в том сомненья, что край безобразия — / Азия,
Как уверяют учебники многие / Строгие;
Но и Европу когда бы мы потрогали, / Много ли
С Азией будет у той безобразницы / Разницы?..
(4—1-ст. дактиль: *Минаев*, 1879);

Есть два слова. Не верим их силе / Мы ли?
Слов иных, размежающих свет, / Нет.
Хочешь сделать скандал ты великий — / Шикай,
Но кричи, чтоб враги не нашлись: / Бис!
(3—1-ст. анапест с усеченными анакрусами: *Минаев*, 1867)

Все эти формы переосмысления традиционных размеров служили общей цели: сохранить ощущение разнообразия поэзии, не расширяя или расширяя лишь минимально круг привычных метрических средств.

§ 88. *Новые простые размеры: 3-ст. и 6-ст. хорей.* Понятно, что в системе вкусов эпохи новые размеры и разновидности размеров появлялись редко и были лишь самые простые. Таков был 3-ст. хорей и смежные с ним формы.

3-ст. хорей впервые мелькнул как песенный размер еще у Тредиаковского («Худо тому жити, Кто хулит любовь...», 1735), но популярен становится только с появлением лермонтовского «Горные вершины Спят во тьме ночной...» (1840, из Гете; в подлиннике этот размер имеет лишь начальная строка). Почти тотчас этот размер подхватывается и обогащается семантически — обычными для эпохи бытовыми темами (Огарев, «Изба», 1842), и метрически — использованием сплошных женских окончаний, как в 4-ст. хорее § 83):

Чудная картина,
Как ты мне родна!
Белая равнина,
Полная луна...
(*Фет*, 1842)

Выпьем, что ли, Ваня,
С холода да с горя;
Говорят, что пьяным
По колено море...
(*Огарев*. Кабак, 1841)

В 1840—1870-х гг. этот размер среди хореев — самый употребительный после 4-стопника, все с теми же чертами простоты и песенности («Травка зеленеет, Солнышко блестит...»— Плещеев, 1858; «Что шумишь, качаясь, Тонкая рябина...» — Суриков, 1864), потом он отступает, оттесняемый 5-стопником (§ 84).

Будучи написан сдвоенными строчками, этот размер превращался в 6-ст. хорей с женской цезурой;

Не сверчка нахала, / что скрипит у печек,
Я пою: герой мой — / полевой кузнечик!
Росту небольшого, / но продолговатый,
На спине носил он / фрак зеленоватый...

(*Полонский*. Кузнечик-музыкант, 1859)

До описываемой эпохи такой размер был исключительно редок (короткие примеры в «Риторике» Ломоносова, отрывок в «Картоне» Капниста), интерес к нему пробудил Тургенев «Балладой» (1841) («Перед воеводой молча он стоит...», не без влияния немецкого балладного сдвоенного 3-ст. ямба), старый Жуковский со своей обычной чуткостью откликнулся на него «Царскосельским лебедем» (1852), а Некрасов написал им «Долго не сдавалась Любушка-соседка...» (1853) и «У бурмистра Власа бабушка Ненила...» (1856). Этот цезурный 6-ст. хорей существовал параллельно с традиционным бесцезурным «песенным» 6-ст. хореем («Молода еще я девица была...» Гребенки, 1841; «Люди спят, мой друг, пойдем в тенистый сад...» Фета, 1853,— вплоть до большой поэмы Полонского «Анна Галдина»), никогда не смешиваясь с ним. Надсон попробовал разнообразить его ритм, сделав цезуру после срединного ударения подвижной, мужской или женской, но большинству критиков это показалось неоправданной вольностью:

Нет на свете мук / *си*льнее муки слова;
Тщетно с уст порой / *без*умный рвется крик,
Тщетно душу сжечь / *лю*бовь порой готова:
Холоден и *жалок* / нищий наш язык!..

(«Милый друг, я знаю...», 1882)

По метрическому сходству с 3-ст. хореем и по семантической смежности с 4-ст. хореем (§ 26) в эту же пору переживает новый подъем 3-ст. ямб: Некрасов пишет им свою эпопею «Кому на Руси жить хорошо» (1865—1877). Это был стих с нерифмованными дактилическими окончаниями (как в кольцовском «Весною степь зеленая...», § 61), но с нерегулярными мужскими перебоями-концовками (как в водевиль-

ных куплетах вроде «Его превосходительство Зовет ее своей...», § 72). Это скрещение двух интонаций, напевной и говорной, и двух тематических традиций, крестьянской лирической и городской комической, придало стиху поэмы редкую гибкость и смысловую насыщенность; эта разновидность размера так прочно срослась с произведением Некрасова, что далее уже практически не развивалась:

У каждого крестьянина	И рассмеялась добрая
Душа, что туча черная,	Крестьянская душа!
Гневна, грозна — и надо бы	Не горевать тут надобно,
Громам греметь оттудова,	Гляди кругом — возрадуйся!
Кровавым лить дождям,—	Ай парни, ай молодушки!
А все вином кончается:	Умеют погулять!..
Пошла по жилам чарочка—	(часть 1, гл. 3, 1865)

§ 89. *Новые сложные размеры: логаэды, свободный стих.* Увлечение хореями, характерное для этого периода, было вызвано их «народностью» и простотой; однако из этого увлечения вышел и один размер, не такой уж простой,— логаэдическое чередование 2-ст. анапеста и 3-ст. хорея. В песнях и романсах и раньше употреблялся 2—2—3-ст. хорей, записываемый то в одну, то в две, то в три строки: «Одинок, месяц плыл, зыбляся в тумане...» (Дельвиг), «Не расти, Не цвести Кустику сухому...» (Цыганов). Теперь он стал устойчиво писаться в две строки, причем в первой серединный словораздел стал свободно смещаться, так что она уже воспринималась не как два 2-ст. хорея с мужскими окончаниями, а как один 2-ст. анапест:

Ни кола, / ни двора,	Рожь стоит/по бокам,
Зипун — весь пожиток...	Отдает поклоны...
Эх, живи — / не тужи,	Эх, присви*стни*, бобыль!
Умрешь — не убыток!...	Слушай, лес зеленый!...
	(*Никитин.* Песня бобыля, 1858)

Фет, уловивший своеобразие таких «коломыйковых» сдвигов ударения, как «Зипу́н — весь пожиток», канонизировал их, украсил рифмою и получил еще более изысканный логаэд (1847):

Ветер злой, ветр крутой /в поле	Под дубо*вым* крестом/свистит,
Заливается,	Раздувается.
А сугроб на степной / воле	Серый за*яц* степной/хрустит,
Завивается...	Не пугается...

Если ориентация поэзии второй половины XIX в. на песню приводила к такого рода открытиям (ср. смелые доль-

ники Тургенева в переводах из Гете и Гейне, рассчитанных на музыку Виардо, написанную к подлинникам), то ориентация на прозу привела к открытию свободного стиха (ср. § 29). Он разрабатывался немецкими предромантиками и романтиками и воспринимался как имитация античных трудноуследимых пиндарических ритмов. В России XIX в. первый подступ к нему сделал опять-таки Жуковский, написав свой перевод «Слова о полку Игореве» без ритма и рифмы, но расчлененными строками (1817—1819); но он остался не издан. Поэты 1840—1850-х гг. (Струговщиков, Полонский, Фет, Михайлов) брали за образец преимущественно высокую лирику раннего Гете и «Северное море» Гейне; в немецком языке ударения чаще, чем в русском, и немецкий свободный стих на русский слух звучит вольным (неравноударным) белым дольником,— так обычно звучал он и в русских имитациях:

Птицей,
Быстро парящей птицей Зевеса
Быть мне судьбою дано всеобъемлющей.
Ныне, крылья раскинув над бездной
Тверди,— ныне над высью я
Горной, там, где у ног моих
Воды,
Вечно несущие белую пену,
Стонут, и старый трезубец Нептуна
В темных руках повелителя строгого блещет.
Нет пределов
Кверху, и нет пределов
Книзу.

(*Фет*. Нептуну Леверрье, 1847)

Широкого употребления новооткрытый стих тем не менее не получил и остался на положении экспериментального размера для переводов. Он был слишком непривычен (ср. § 80). Тургенев, сам интересовавшийся свободным стихом и пытавшийся переводить Уитмена, пародировал его в письме (1864); «Любезнейший Фет! / На Ваше рифмованное / И милейшее письмо / Отвечать стихами / Я не берусь,— / Разве тем размером, / Который с легкой руки / Гете и Гейне / Привился у нас и сугубо / Процвел под перстами / Поэта, носящего имя / Фет! / Размер этот легок,— / Но и коварен: / Как раз по горло / Провалишься в прозу...» и т. д. (ср. такой же шуточный верлибр еще в 1820-х гг. у Языкова: «Когда б парнасский повелитель...»). Для полного признания свободный стих должен был ждать 1900-х гг.

§ 90. *Полиметрия эпическая.* Поэзия второй половины XIX в. отвергала бремя традиций в употреблении размеров, но это не значит, что она была неразборчива: представление о том, что один размер лучше другого выражает предмет, а другой хуже, держалось крепко (ср. № 86). С переменой предмета (как прежде — с переменой отношения к предмету) напрашивалась и перемена размера: на смену полиметрии лирической приходит полиметрия эпическая.

В полиметрии этого времени можно выделить два типа. Первый напоминает классическую полиметрию (§ 31): один размер ощущается как общий фон, другие выделяют внутренние вставные куски или, наоборот, внешнее обрамление. Так, у Некрасова в «Балете» вставные куплеты («...Вот куплеты: попробуй, танцуя, Театрал, их под музыку петь! / Я был престранных правил, Поругивал балет...») выделены 3-ст. ямбом на фоне 3-ст. анапеста, а у Апухтина в «Сумасшедшем» (1890) лирическое воспоминание «Да, васильки, васильки...» — 3-ст. дактилем на фоне бредового вольного ямба; так в «Убогой и нарядной» (1858) эпическая часть в 4-ст. ямбе обрамлена лирической в 3-ст. анапесте. Второй тип напоминает романтическую полиметрию (§ 63): куски, написанные разными размерами, следуют друг за другом, как звенья, и ни один размер композиционно не преобладает над другим. Так написана поэма К. Павловой «Кадриль» (1843—1859), где за вступлением (4-ст. ямб) следуют четыре «рассказа» (5-ст. ямб, 5-ст. хорей, 6-ст. ямб, 4-ст. ямб); так написан далекий от нее по теме «Бродяга» Аксакова (1848). Любопытно, что очень мало разрабатывался третий возможный тип, чередование кусков двух размеров, хотя популярность куплетной формы позволяла так играть с запевами и припевами («Двуглавый орел» Курочкина, 1857); здесь можно отметить лишь чередование «народных» 4-ст. и 6-ст. хорея в «Камаринском мужике» Трефолева (1867).

Оба типа полиметрии могли переходить друг в друга. Так, «Иоанн Дамаскин» А. К. Толстого (1858) построен по второму типу и состоит из 18 полиметрических звеньев (вплоть до гексаметров), но пропорции и тематика их таковы, что фоновым размером все-таки ощущается размер зачина, 4-ст. ямб. Так, крупнейшее полиметрическое произведение эпохи «Современники» Некрасова (1875) начинается по первому типу и кончается по второму типу. Первая часть открывается прологом (балладный 4—3-ст. ямб), а затем следует основная часть (4-ст. хорей) с обзором 13 юбилейных «залов», из которых 6 выделены новыми размерами (3-ст. ямб, 4-ст. ямб, 3-ст. анапест...), а в некоторых вдобавок выделены

вставные «гимны» и пр. (резко курсивными короткими размерами: «...Мадам Жюдик Непостижима!», «...На реке на Свири Рыба, как в Сибири...», «...Мы Марье Львовне Сложили оду...»). Вторая часть, по видимости, начинается так же, фоновым 4-ст. хореем, затем новый «зал» и перемена размера (дактиль: «Производитель работ Акционерной компании...»), но после дактилической сцены хорей не возвращается, авторское описание продолжается амфибрахием, его перебивают разнометрические речи и реплики — «Мысль Центрального дома терпимости...», «Отложили на неделю...», «Чу! как орут: Казань! Ветлуга!...», «У нас был директор дороги...», «Сотню рублей серебра...», «Вам дадут паи строители...», «За что швырнул в меня он карточкой своей?..», «На Литейной такое есть здание...», «Не люблю австрийца!..» и т. д. вплоть до знаменитой бурлацкой (2-ст. дактиль) «Хлебушка нет! Валится дом!..»; а промежуточные авторские пассажи тоже меняют размер, как бы эхом предыдущих реплик: анапест после анапеста, 5-ст. хорей после 4-ст. хорея и пр.

Наряду с этими резкими контрастами в распоряжении поэтов были и более тонкие оттенки метра. Если предыдущее поколение научилось выделять строфические отрывки на фоне астрофических, и наоборот, то теперь, с освоением новых клаузульных разновидностей размеров, стало возможным рассчитанно переходить от женских окончаний к дактилическим, и наоборот: в «Размышлениях у парадного подъезда» дактилическими окончаниями выделена серединная инвектива против «владельца роскошных палат», в «Железной дороге» — сон о мертвецах, в «Рыцаре на час» — обращение к матери («Повидайся со мною, родимая...»). Именно на таких образцах складывалось представление об особой выразительности («заунывности» и т. п.) дактилических рифм.

Б) Ритмика

§ 91. *Окостенение вторичного ритма.* Тенденция развития ритмики русского стиха в 1840—1890-е годы соответствует общей системе вкусов эпохи. Ритмические эксперименты, характерные для эпохи романтизма, прекращаются; в каждом размере выделяются излюбленные ритмические вариации, а остальные отходят в число малоупотребительных. Критерии для отбора излюбленных ритмов были те же, что и при отборе излюбленных метров: четкость и естественность. «Четкость» означала в конечном счете наличие выявленного вторичного ритма в стихе; «естественность» — соответствие

этого ритма природным данным русского языка. Иногда эти два критерия совпадали, иногда нет.

Вопрос о четкости ритма представлялся простым: лучший ритм — тот, в котором сильные места (все или хотя бы некоторые) отмечены обязательной, стопроцентной ударностью. Таков был ритм трехсложных размеров; они становятся как бы эталоном четкости ритма для русского стиха. Пропуски ударений в двухсложных размерах перестают казаться достоинством (§ 64) и ощущаются как досадная неизбежность. Вторичный ритм, повышающий частоту ударности отдельных стоп почти до постоянной, стал казаться основным в ямбе и хорее: ритмические вариации типа «Адмиралте́йская игла́» или «Кобыли́ца молода́я» представляются теперь исходными, а остальные — производными от них. В. Классовский доводит эту тенденцию до конца и (вслед за Кубаревым) предлагает описывать русские двухсложные ритмы не как ямбы и хореи, а как 4-сложные «пеоны» («Версификация», 1863, № 43—44); но не справляется с этой задачей и запутывается в произвольных последовательностях «разнородных стоп».

Вопрос о естественности ритма так же, как о естественности метра, был последовательнее всего поставлен в это время Чернышевским. В своих статьях 1854 г. «Какие стопы, двухсложные или трехсложные, свойственнее русской версификации» (материал ее перешел в статью «Сочинения Пушкина», 1855) и «Естественность всех вообще ломоносовских стоп в русской речи» (опубликована посмертно) он впервые привлекает для рассмотрения этого вопроса статистику: на нескольких прозаических отрывках подсчитывает отношение числа слогов к числу ударений в русском языке, получает пропорцию 3 : 1 (очень близкую к действительной) и делает вывод, что трехсложные размеры должны быть более естественны в русском стихе, чем двухсложные; если в действительности это не так, то лишь потому, что в двухсложных размерах допускается такая «вольность», как пропуск схемных ударений. «Допускаясь без всяких определенных правил, эта вольность разрушает стройность стиха: в наших так называемых четырехстопных ямбах, собственно читаемых с двумя ударениями как двустопные стихи (двустопные пеонические), беспрестанно встречается необходимость считать и три ударения, а иногда и все четыре; этот беспорядок не оскорбляет нас только потому, что слишком привычен нам». Это, конечно, еще не давало ответа на вопрос, как могла прижиться в русском стихе столь массовая «вольность». Смягчить ее «противоестественность» с помощью лингвистическо-

го комментария попытался Ф. Е. Корш: он обратил внимание на то, что длинные безударные начала и концы русских слов обычно несут второстепенные ударения (пятидеся*ти*, *пе*реписать), хотя и более слабые, чем в немецком (§ 15). Они-то, приходясь на сильные места в стихе, и поддерживают ритм стихов с пропущенными схемными ударениями, хотя и не всех: в строке «Взлелеян*ный* в тени дубравной» ритм «правилен», а в строке «Тиха украин*ская* ночь» неправилен, потому что второстепенное ударение не совпадает с пропущенным схемным. Последующее развитие стиховедения не приняло такую теорию ритма, но для своего времени это различение степеней ударности было большим достижением.

Так происходило в стихе второй половины XIX в. окостенение вторичного ритма: в более старых размерах — наметившегося в предшествующую эпоху, в более новых — нащупываемого впервые. Если в конце предшествующего периода впервые обозначилось, было, отталкивание от более старого ритма к более гибкому (от цезурного к бесцезурному 5-ст. ямбу, § 67), то теперь оно временно парализуется: дойдя до предела метрической строгости, стих задерживается на нем и медлит начать обратное движение от четкости к естественности.

§ 92. *Ритм старых размеров*: *4-ст. ямб*, *4-ст. хорей*, *6-ст. ямб*. В 4-ст. ямбе и 4-ст. хорее, как мы видели, эволюция ритма шла от естественного языкового расположения ударений к специфически стиховому, альтернирующему, с опорой на II и IV стопы. Этот ритм и канонизируется в середине XIX в.: сомнения в его «естественности» у современников, по-видимому, не возникают. Ударность II стопы в 4-ст. хорее фактически равна 100%, в 4-ст. ямбе — 93% (это меньше, чем у Баратынского или Полежаева, но больше, чем у Пушкина). Теоретики сознают и принимают этот контраст частоударных и редкоударных стоп как норму: Ф. Е. Корш систематически размечает 4-ст. стихи не как ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́, а как ◡ ◡̀ ◡ ◡́ ◡ ◡̄ ◡ ◡́. Отсюда делаются и оценочные выводы: в ритмических вариациях типа «Адмиралте́йская игла́» усматривается «наибольшая прелесть» и «необычайная воздушность» (Н. Шульговский), ритмические вариации типа «Так ду́мал молодо́й пове́са» ощущаются как перебои, а типа «И кла́нялся непринужде́нно» — как совсем запретные ходы, обращение к которым всякий раз нуждается в особой мотивировке. Даже Корш говорит о пропуске ударения на II стопе как о несомненном недостатке стиха. Вероятно, не случайно у Некрасова в «Поэте и гражданине» реплики Поэта выдержаны в неальтернирующем ритме (I и II стопа равносильны,

как в начале XIX в.: по-видимому, это уже ощущалось как архаическая манерность), а реплики Гражданина — в отчетливом альтернирующем (II стопа сильнее I-й). В целом, с выпадением ритмических форм, пропускающих ударение II стопы, словоемкость 4-ст. хорея сокращается на четверть, а 4-ст. ямба — на треть. Это — предел идущей от XVII в. тенденции к ограничению круга словосочетаний, входящих в стих.

В 6-ст. ямбе эволюция шла от специфически стихового (рамочного, симметрического) к естественному языковому расположению ударений, с равновесием II и III стоп. Этот ритм и закрепляется в середине XIX в.: наметившаяся, было, в пушкинскую эпоху дальнейшая эволюция к иному, специфически стиховому расположению ударений (альтернирующему, с опорой на II, IV и VI стопы) развития не получает. Однако здесь о канонизации ритма говорить труднее: у отдельных поэтов продолжают преобладать то симметрические, то асимметрические тенденции ритма (в стихах 1840—1870-х гг. сильнее первые, в стихах 1880—1890-х гг. — вторые), и средний показатель характеризует лишь их соотношение. Такое положение объясняется, конечно, тем, что 6-ст. ямб в описываемое время отходит на второй план в системе стихотворных размеров (§ 81) и мало привлекает внимание критиков и теоретиков. Можно заметить, что симметрический ритм, напоминающий XVIII век, чаще всего оживает у таких поэтов, для которых 6-ст. ямб связан с традиционными гражданской элегией и сатирой («С тех по́р, как помним жи́знь, това́рищ, не носи́ли Мы пра́здничных венко́в на молодых кудря́х...» — П. Якубович: «Как дя́дю моего́ Ива́на Ильича́ Нечаянно срази́л уда́р паралича́...» — Н. Некрасов), асимметрический — у поэтов, продолжающих традицию романтических медитаций и антологической лирики («Когда мечта́тельно я пре́дан тишине́ И вижу кро́ткую цари́цу ясной но́чи...», «Под тенью сла́достной полу́денного са́да, В широколи́ственном венке́ из виногра́да...» — Фет); промежуточное положение занимает стих романсов, которому элегическая традиция диктовала асимметрический ритм, а музыкальная мерность — симметрический.

Среди индивидуальных опытов развития асимметрического ритма в 6-ст. ямбе особенного внимания заслуживает один: попытка перехода от цезурованного 6-ст. ямба к бесцезурному, сделанная К. Случевским (образцом его могли быть две сцены в «Орлеанской деве» Жуковского, имитирующие античный ямбический триметр). Как симметрический ритм (I—III) + (IV—VI) подчеркивает членение стиха на

полустишия, так альтернирующий асимметрический (II—IV—VI) стушевывает его; Случевский в ранней редакции «Элоа» и некоторых других произведениях сделал следующий шаг и совсем отказался от цезуры в альтернирующем 6-стопнике:

— Теперь ты по́йман, уличе́н! Нельзя скрыва́ться;
Архиепи́скоп сам бере́т тебя в защи́ту,
И — будешь защищен... Сего́дня день вели́кий,
Сочельник пра́зднуют на не́бе и земле́!
День искупле́нья! — День тяже́лый, ненави́стный,
Создавший ва́с, монахов...— О́х ты, птенчик ю́ный!
Горяч, серди́т! Скажи-ка лу́чше, как, что бы́ло?
Как мог ты но́чью выйти из далекой ке́льи?..

(«В католическом монастыре XV в.»)

Эксперимент не имел успеха, и при переработке «Элоа» Случевский восстановил цезуру в ее стихах; но он интересен как предвестие одного из направлений разработки 6-ст. ямба в наши дни (§ 142).

§ 93. *Ритм новых размеров: 5-ст. ямб и хорей, 3-ст. и 6-ст. хорей.* В ритме 5-ст. ямба требования простоты и естественности совпадали: естественный ритм стиха был альтернирующий, с опорой на II, III и V стопы. Но и здесь заметна разница между направлением разработки этого ритма в предыдущем периоде и в этом. В предыдущем периоде поэты предпочитали естественному ритму естественный синтаксис, шли от цезурованного стиха с его четким контрастом сильных и слабых стоп к бесцезурному, более ритмически сглаженному. В нашем периоде поэты идут в обратном направлении: отказываются от синтаксической гибкости ради того, чтобы усилить альтернирующий ритм стиха. Происходит неожиданный возврат к цезуре, хотя и неполный: рядом с бесцезурным стихом (в котором словоразделы на месте бывшей цезуры сохраняются лишь в 60% строк) быстро распространяется «стих с ослабленной цезурой» (в котором эти словоразделы сохраняются в 75—95% строк). Там, где у поэтов этого времени заметна эволюция в трактовке цезуры, она ведет от бесцезурного стиха к цезурованному, а не наоборот. У А. К. Толстого от «Дон Жуана» до «Посадника» цезурный словораздел повышается с 59 до 83%, у Островского от «Минина» до «Снегурочки» — с 48 до 100%, у Некрасова от ранних фельетонов до поэмы «Мать» — с 60 до 100%. Ср.:

*Лите*ратурный вечер был; на нем
Происходило чтенье. Важно, чинно

Измуч*енный*,/тоск*ою уд*рученный,
Жесто*костью*/судьбы *небла*госклонной

Сидели *сочинители* кружком
*И насл*аждались му*дростью* невинной
Отста*вшей знаменитости.* Потом...
(«Новости», 1845)

Мои вины/желаю *объяснить*,
Гоню врага,/хочу его забыть,
Он тут как тут! / ...
(«Уныние», 1874)

Понятно, что от этих перемен контрастность альтернирующего ритма усиливается: разность между средней ударностью сильных I и III и слабых II и IV стоп возрастает с 20% (в бесцезурном стихе) до 26—29% (в стихе с ослабленной цезурой; в цезурном стихе эта разность равна 33,5%). Два вспомогательные ритма 5-ст. ямба, восходящий «французский» и нисходящий «немецкий», наметившиеся в предыдущем периоде, получают в такой обстановке совсем различное развитие. Сглаживающий нисходящий ритм оказывается несвоевремен и сохраняется лишь в случайных образцах, преимущественно пьесах (в «Минине» и «Воеводе» Островского). Восходящий ритм с его опорой на цезуру получает заметное распространение, преимущественно в лирике (может быть, не без влияния музыки романсов), особенно к концу нашего периода: мы находим его в лирике (но не драме!) А. К. Толстого, у позднего Некрасова, Плещеева, Надсона, Случевского, В. Соловьева:

И вот сижу́ в саду́ моем тени́стом
И пред собо́й могу воспроизве́сть,
Как это бу́дет в ча́с, когда умру́ я,
Как дрогнет все́, что пред глазами е́сть...
(*К. Случевский*, 1898)

В ритме 5-ст., 3-ст. и 6-ст. (цезурованного) хорея, впервые устанавливающемся в описываемую эпоху, и требования простоты и требования естественности неожиданным образом оказываются отвергнуты: альтернирующий ритм не устанавливается даже там, где он мог бы установиться по складу языка и вкусу эпохи. Причина в том, что на все эти хореические размеры оказал влияние ранее освоенный 4-ст. хорей с его резким восходящим ритмом — контрастом между слабой I-й и сильной II стопой.

В 5-ст. хорее по естественному ритму языка равно возможны ритмические вариации типа «Све́си*лась* оле́нья *голова́*» (ударны I, III, V стопы) и типа «*На кон*це́ неве́до*мого* по́ля» (ударны II, III, V стопы). Альтернирующий ритм дает первая из них, восходящий зачин — вторая; из-за влияния 4-ст. хорея победа остается за второй (и близкими к ней).

В 5-ст. хорее устанавливается асимметрический ритм с сильными II, III, V и слабыми I, IV стопами, причем ударность II стопы приближается к 100%:

*Обе*рну́лась де́*вою* *О*би́да
*И сту*пи́ла на́ зем*лю* *Тро*я́ню,
*Распу*стила кры́лья *лебе*ди́ны
И, *кры*ла́ми плё́щу*чи у* До́на,
В синем мо́ре плё́ща, громким гла́сом
*О го*да́х счастли́вых *поми*на́ла...
(*А. Майков.* Пер. «Слова о полку Игореве», 1870)

В 3-ст. хорее по естественному ритму языка равно возможны ритмические вариации типа «Чу́д*ная кар*ти́на» (альтернирующий ритм) и «*Оди*но́кий бе́г» (восходящий зачин). У Мея и Плещеева преобладает первый ритм (влияние 3-ст. ямба), у Фета — второй (влияние 4-ст. хорея):

Со́лнце так и жа́рит,
Ко́лет, *как иг*ло́ю;
Сте́лет*ся на* по́ле
Ды́м, нето тума́н...
(*Мей*, Вихорь, 1856)

*Уро*ни́ла ко́сы
*Голо*ва́ нево́льно.
*И те*бе́ не то́мно?
*И те*бе́ не бо́льно?
(*Фет.* В дымке-невидимке, 1873)

6-ст. хорей цезурованный состоит из двух полустиший 3-ст. хорея; в их разработке влияние ритма 4-ст. хорея сказывается особенно явно — второе полустишие сохраняет альтернирующий ритм (сильны IV и VI стопы), а первое постепенно меняет альтернирующий (ударны I и III-я) на восходящий (ударны II и III-я). Сравним ранний образец Мея и поздний Надсона:

В *ни́зенькой* свете́лке / с ство́р*чатым ок*но́м
Све́тит*ся лам*па́да / в су́мра*ке ноч*но́м.
Сла́бый *ого*не́чек / то совсем замре́т,
То дрожащим све́том / сте́ны *обо*лье́т...
(*Мей.* Хозяин, 1849)

*С пожел*те́вших кла́виш / пла́чу*щей ро*я́ли
Под её больны́ми / дря́хлы*ми ру*ка́ми,
*Подни*ма́лись звуки, / стра́стно *трепе*та́ли
*И ви*лись над ней / заветны*ми те*нями...
(*Надсон.* «С пожелтелых клавиш...», 1882)

В последнем стихе здесь характерная для Надсона сдвинутая цезура: прием, о котором речь была выше (§ 88).

§ 94. *Ритм трехсложных размеров.* Основные закономерности ритма трехсложных размеров наметились уже в предыдущем периоде (§ 68); теперь, в пору их широкой популяр-

ности, они окончательно устанавливаются и закрепляются. Некоторые черты этого процесса напоминают процесс становления ритма двухсложных размеров.

Обязательность ударения на всех сильных местах остается законом. Пропуски ударения на сильном месте внутри стиха — редчайшие исключения («*Где с полу*государства доходы», «Русокудр*ая*, *го*лубоокая», «Я, душа *моя*, *сла*вянофил» у Некрасова), служащие очень резким ритмическим курсивом. Эта принудительная полноударность отчасти смягчается тем, что на средней стопе 3-ст. амфибрахия и анапеста ударения чаще, чем на крайних, приходятся на облегченное служебное слово: «И чу́вствуешь, как покоря́ет», «В благоду́шные те времена́» (хотя по теоретической модели следовало бы ожидать обратного). Это зачаток альтернирующего ритма, характерного для двухсложных размеров.

Единственное исключение из правила об обязательной ударности сильных мест — первая стопа дактиля. Здесь в соответствии с естественным ритмом языка и под влиянием (опять-таки) 4-ст. хорея, легко пропускающего начальное ударение, в нашем периоде становится дозволен такой же восходящий ритм: Никитин его еще избегает, но Некрасов уже свободно использует:

*Красно*речивым воззваньем
*Не разо*греешь рабов,
*Не оза*ришь пониманьем
Темных и грубых умов...
(«Дедушка», 1870)

*А на гум*не только руки мелькают,
*Да высо*ко молотила взлетают.
*Не успе*вает улечься их тень.
Солнце взошло — начинается день...—
(«Саша», 1855)

а у Случевского в 4-ст. дактиле («В снегах») появляются и пропуски ударений на III стопе, образуя еще один подступ к альтернирующему ритму («Ярко оче́рчена, *окаймле*на́, *Обрисо*ва́лася в жизни она́... Грубые шу́тки галунных лаке́ев, *Благосло*ве́ния *архие*ре́ев...»).

В области сверхсхемных ударений на слабых местах стиха продолжается наметившаяся в прежнем периоде дифференциация. Ударения на анакрусе, сигнализирующие начало строки, встречаются не ниже естественной вероятности и (в отличие от прежнего периода) нимало не избегают полновесных знаменательных слов: «Прямиком через реки, поля *Едут* путники узкой тропою; *В белом* саване смерти земля, *Небо* хмурое, полное мглою...» (Некрасов). Ударения внутри стиха, наоборот, избегаются все тщательнее: у Некрасова они реже, чем у Жуковского и Лермонтова (несмотря на

кажущуюся «разговорность» стиха Некрасова и «певучесть» его предшественников). Исключением из этой тенденции является Никитин, нарочито загружающий слабые места своих повествовательных амфибрахиев полновесными сверхсхемноударными словами: это как бы аналог державинскому «тяжелому стиху» в ямбе.

«*Эх*, жаль,— *купец* думал,— дела в беспорядке:
В другой *раз тут* нечего будет купить.
Ну, если б я знал, что пчелинец в упадке,—
Мне в мутной воде *рыбу* легче б ловить...»
(«Купец на пчельнике», 1854)

В области словоразделов закрепляется закономерность, наметившаяся в предыдущем периоде: женские (самые частые) словоразделы употребляются реже вероятности, дактилические (самые редкие) — чаще вероятности: это усиливает контраст между длинным безударным концом слова и ударением в начале следующего слова, а тем самым подчеркивает ритм стиха: «Медл*ительно*, важно, сурово Печаль*ное* дело велось: Не ска*зано* лиш*него* слова, Наружу не вы*дано* слез...». Любопытно, что у Некрасова в «Рыцаре на час» доля дактилических словоразделов на треть выше, чем в его же сатирах: очевидно, это нагнетание «длинных», «тягучих» словесных окончаний ощущалось писателем и читателем как заметное выразительное средство.

§ 95. *Ритм неклассических размеров*. Время, больше всего ценившее в стихотворной форме простоту и привычность, мало благоприятствовало экспериментам с ритмами неклассических размеров. Общая тенденция этих десятилетий — к тому, чтобы по мере возможности уподобить непривычные размеры привычным.

Имитации германских дольников, породившие столько интересных опытов в предшествующий период, по существу, прекращаются. Все бесчисленные переводы дольников Гейне и других авторов делаются силлабо-тоническими размерами, чаще всего — амфибрахием. А. Григорьев и Фет, воспитанные еще на стиховой культуре романтизма, оставили несколько переводов, точно воспроизводящих ритм дольника («Они меня истерзали И сделали смерти бледней: Одни — своею любовью, Другие — враждою своей...», «К твоим очам прелестным Я создал целую рать Бессмертьем дышащих песен — Чего ж тебе, друг мой, желать?..»), но они прошли незамеченными, и к опыту их обратились только символисты. Тютчевский «Сон на море» (и «Silentium!») в переиздании 1854 г. был приведен к правильному силлабо-тоническому ритму.

Редчайшие попытки новых экспериментов — это преимущественно логаэды, строчные (Фет: «Давно в любви отрады мало: Без отзыва вздохи, без радости слезы...»; Мей, из Гейне: «Сердилося море, и робко из туч Сквозил полумесяц лучом, Когда мы к лодке подошли И сели в ней втроем...»; знаменитая «Последняя любовь» Тютчева начинается и кончается подобным же логаэдическим чередованием чистого и наращенного 4-ст. ямба, но в середине отступает от этой схемы) или стопные (Фет: «Измучен жизнью, коварством надежды, Когда им в битве душой уступаю...», с редкими нарушениями; Фофанов: «Шел я весною в сумерках туманных Рощей сосновой, тихою дорогой...»).

Имитации русского народного стиха преимущественно возвращаются к допушкинской и долермонтовской стадии: к силлабо-тоническим размерам, созвучным отдельным ритмическим вариациям народной тоники. Так, Мей и Трефолев возрождают 4-ст. и 6-ст. хорей («Что ты, зорька, что, рожденница желанная...», «Как на улице Варваринской...»), Майков перелагает сербские песни 5-ст. хореем. Гладким 3-ст. анапестом Барыкова стилизует революционную «Сказку про то, как царь Ахреян ходил богу жаловаться» («...Собиралася свет Правда-матушка Во великий поход на врагов своих...»), а Случевский — верноподданную «Крещенскую сказку-побывальщину». Более смелая попытка Мея применить вольный анапест с нерифмованным дактилическим окончанием в «Песне про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую» и «Песне про боярина Евпатия Коловрата» не имела продолжения. «Кольцовский пятисложник» у Никитина отвердевает до почти правильного чередования мужских и дактилических окончаний («Без конца́ поля́ Развернý*лися*, Небеса́ в водé Опроки́*нулись*...»). Одна из ритмических вариаций тактовика превращается у Мея в логаэд («Снаряжáй скорей, мáтушка роди́мая, Под венéц свое ди́тятко люби́мое...»). Даже те поэты, которые сознательно пытаются продолжить традицию лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича...», сбиваются на упрощенный ритм: стих А. К. Толстого («Ты неведомое, незнамое...» и др.) на три четверти состоит из дольников и хореев, стих Огарева («С того берега») — из дольников и анапестов; наиболее ритмически богатым и близким к народному образцу стих оказывается, неожиданным образом, у такого подражателя Мея, как В. Крестовский.

Имитации античного стиха в этот период наиболее скудны. Гексаметр (решительно осужденный даже Чернышевским) отказывается от игры дактилей и хореев и упрощается до правильного 6-ст. дактиля: так Никитин пишет идиллию

«Лесник и его внук», так Минский делает новый перевод «Илиады» (1886). Однообразие этого ритма побуждает искать вспомогательных украшений: Полонский в «Саят-Нове» снабжает гексаметр рифмами, Мей в «Фринэ» объединяет в рифмованные строфы, Щербина чередует 6-ст. дактили с 5-ст. дактилями (явная ассоциация с гексаметрами и пентаметрами элегического дистиха), сочиняются различные дериваты гексаметра — такие, как 6-ст. анапест «Видения» Мея или 5-ст. дактиль «Айвазовскому» Щербины. Единственный поэт, продолжающий традиционное направление экспериментов с дактиле-хореическим строем гексаметра,— это Фет; но вызывающе неровные ритмы его обильных переводов кажутся небрежными, и только. Интерес к опыту античной метрики возродится лишь в следующем периоде.

В) Рифма

§ 96. *Освоение приблизительных рифм.* Как в области метрики и ритмики, так и в области рифмы русский стих 1840—1890-х гг. переживает полосу стабилизации. Разносторонние искания предыдущего периода прекращены; далеко зашедшие, было, эксперименты с неточными мужскими открытыми («тоски-твои») круто обрываются (у Майкова около 1845 г. они сокращаются впятеро, у Тургенева — вдесятеро). Областью разработки остаются, во-первых, приблизительные и, во-вторых, дактилические рифмы, открывшиеся в предыдущем периоде.

Из приблизительных рифм, как мы видели, допушкинское время изредка допускало в заударных гласных созвучие редуцируемых «е-и-я» (иногда маскируемое графически, особенно в окончаниях типа «ет-ит» или «анье-аньи»), послепушкинское допустило созвучия «а-о»; новое время сделало следующий шаг и допустило созвучия на нередуцируемые «у» и «ы»; стали возможны такие рифмы, как «худо-буду», «боле-волю», «залах-алых» и пр. Доля их среди приблизительных рифм возрастает с 3 до 8%. Заодно учащается и рифмовка «е-и-я» в менее традиционных окончаниях: «взоре-моря», «ими-имя»; доля их возрастает с 7 до 11—19%. Это расширение круга допустимых приблизительных рифм совершается и у Плещеева и у А. Григорьева, но сознательнее всего — у А. К. Толстого. В ответ на упрек Тургенева, что в поэме «Иоанн Дамаскин» — «хромые рифмы», он пишет (Б. Маркевичу, 4.2.1859, подлинник по-французски): «Гласные в конце рифмы, если ударение на них не падает, по-моему, совершенно безразличны. В счет идут и образуют

рифму только согласные. По-моему, «безмолв*но*-волн*ы*» рифмуют куда лучше, чем «ша*л*ость-мла*д*ость» или «гру*з*но-дру*ж*но», где гласные в точности соблюдены. Мне кажется, что только малоискушенный слух может требовать совпадения гласных, и он его требует потому, что делает уступку зрению... Я не хотел бы рифмовать *у* с *и*, но *а*, *о*, *ы*, *у* вполне близки друг другу, так же как близки *и*, *е* и *я*... Не подумайте, что это я хочу защищать свою поэму, я защищаю только определенную систему... Приблизительность рифмы в известных пределах, совсем не пугающая меня, может, по-моему, сравниться со смелыми мазками венецианской школы...» и т. д. Толстой даже составил список своих приблизительных рифм, на допустимости которых он настаивает («стремнины-долину», «чуя-всуе» и пр.), и только одну из них признает «рискованной»: «свыше-услышал» (т. е., действительно, по нынешней терминологии не «приблизительную», а «неточную»).

Разные поэты по-разному принимали участие в этой экспансии приблизительной рифмы. У А. К. Толстого она составляет более четверти всех женских рифм — высота небывалая; немногим меньше ее у Жемчужникова, Михайлова, Минаева, а из младших поэтов — у Сурикова и В. Соловьева. Напротив, сдержанны были и не поднимались выше показателей предшествующего периода Фет, Мей, Случевский, Трефолев, а из младших поэтов — Минский, Андреевский, Надсон. (Йотированными рифмами также поэты первой группы пользовались свободно, а поэты второй группы их избегали). Добролюбов, сам охотно употреблявший приблизительные рифмы, тем не менее в рецензии на стихи Розенгейма (1858) упрекал его, наряду с неточными, и за приблизительные. Но в целом нарастание приблизительных рифм несомненно: по сравнению с предыдущим периодом их доля возросла в среднем вдвое. В этой эволюции так или иначе участвуют все: и у Полонского, и у Некрасова, и у Тютчева, и у Бенедиктова от ранних к поздним стихам приблизительных рифм становится в 1,5—2 раза больше.

На фоне этого развития приблизительной рифмы совершенно стушевывается запретная неточная рифма. Рецидивы романтических открытых «любви-мои» возникают лишь у немногих поэтов как традиционная «вольность» (Жадовская, Михайлов, Голенищев-Кутузов); многообещающие усечения типа «свыше-услышал» встречаются не только у А. К. Толстого, но и у Плещеева и Григорьева, однако лишь единицами. Выделяются лишь два всплеска неточной

рифмы, оба, однако, не выходящие за пределы индивидуальных манер. Во-первых, это неточная рифма «державинского типа» у Никитина: «тиранство-барство», «часовня-колокольня», «лодку-втихомолку», «радость-тягость» и пр.; доля их у Никитина поднимается до 11%, почти как у Державина. Это отчасти — след влияния поэтов допушкинского и послепушкинского поколения (прежде всего Кольцова), главным же образом — перенос на женскую рифму опыта дактилической рифмы с ее «народной» неточностью (§ 97). Во-вторых, это неточная рифма Некрасова, допускающая созвучие однородных звонких и глухих; «Петрополь-соболь», «квасом-экстазом», «оплошность-осторожность» и пр.; употребляет он их редко (1—2%), но систематично. Это одинокий эксперимент, прецедентов не имевший, а отголосок нашедший лишь сто лет спустя (§ 148); он может свидетельствовать лишь о том, что угроза однообразия точной (хотя бы и с приблизительной) рифмы тревожила поэта.

Расподобление рифмующих окончаний в приблизительной рифме, казалось бы, должно было способствовать дальнейшей деграмматизации рифмы. На самом деле этого, повидимому, не случилось; пропорции однородных (в частности, глагольных) и разнородных грамматических рифм у Некрасова и Фета почти в точности такие же, как у Пушкина. Если же включить в поле зрения не только традиционные женские и мужские, но и новоосвоенные дактилические рифмы, то, быть может, можно говорить не только о приостановке деграмматизации, но даже о частичной реграмматизации. Нечего и говорить, что это вполне укладывается в картину эпохи, стремившейся в поэтической форме к простоте прежде всего.

§ 97. *Освоение дактилической рифмы.* Дактилические рифмы в нашем периоде уже не ощущаются как экзотика: мы видели, что они широко употребляются в «нисходящих ритмах» хорея и дактиля и, хотя бы в коротких размерах, «восходящих ритмов» — ямба и др. (§ 83, 85, 88). Обычно они чередуются с мужскими, как бы заменяя привычные женские (как в «Коробейниках»), или идут однородным рядом (как в «Орине, матери солдатской»); чередование дактилических с женскими вовсе неупотребительно, а сочетание и мужских, и женских, и дактилических рифм встречается лишь в редких изысканных строфах («Галатея» Мея, «Слезы людские...» Тютчева).

Дактилические окончания в русском языке гораздо однообразнее, чем мужские и женские: по большей части это специфические для каждой части речи окончания су-

ществительных («-ание»), прилагательных («-анная»), глаголов («-ается»). Рифмовать приходится преимущественно однородные части речи: поэтому если в мужских рифмах процент грамматически однородных составлял в XIX в. 50—60%, а в женских ок. 80%, то в дактилических «грамматичность» рифмы обычно выше 90%. Такая грамматизация рифмы невольно ведет к параллелизмам и грозит стиху синтаксическим однообразием. Поэты XIX в. почувствовали эту опасность и откликнулись на нее двояко.

Первый путь разработки дактилических рифм избрали Минаев и Трефолев — поэты преимущественно городской темы и сатирического уклона. Они ведут дактилическую рифму как бы по стопам женской — к деграмматизации: у них больше грамматически неоднородных рифм (почти столько же, сколько среди женских), среди однородных больше рифм не на прилагательные, а на существительные (они более разнообразны), грамматическое расподобление способствует появлению приблизительных рифм («плутами-лютыми», «карьерою-верую», «мыкаю-дикою»), часто обыгрываются составные («Киева-старики его»). Второй путь избрали Никитин и Дрожжин, поэты крестьянской темы и лирического уклона. Они как бы возвращают дактилическую рифму к ее народному истоку — грамматическому параллелизму: у них больше однородных рифм (около 95%), среди них больше рифм на прилагательные и особенно на глаголы, грамматическое уподобление почти исключает приблизительные рифмы, но поэты компенсируют это допущением неточных рифм в стиле песенного параллелизма («мудреная-темная», «матушки-батюшки», «стряпала-плакала»). Если у Минаева приблизительных дактилических рифм 27%, а неточных 4%, то у Никитина, наоборот, 3% и 20%. Так намечались два несхожих пути дальнейшей эволюции дактилической рифмы. Любопытно, что исток у них был один — в поэзии главного канонизатора дактилических рифм этой эпохи Некрасова: в «городских», сатирических стихах (от раннего «Говоруна» до поздних «Современников») состав его дактилических рифм приблизительно таков, как потом у Минаева и пр., а в «крестьянских», лирических стихах (от бодрых «Коробейников» до горькой «Орины») — приблизительно таков, как потом у Никитина и пр.— разве что у Некрасова меньше чисто глагольных и неточных рифм.

Освоение дактилической рифмы позволило сделать и дальнейший шаг — подступ к освоению гипердактилической рифмы. Гипердактилические окончания известны народным песням и из них переходили в их литературные имитации

(«Не дивитеся, друзья...» Раича, «Ах, чарка моя...» Цыганова) — но обычно в нерифмованном виде: даже в «Жаворонке» Дельвига созвучия «сладостию-радостию», «раскованная-очарованная» выглядели случайными на фоне таких, как «задумываться-вслушиваться», «растерзанная-утешенная». Пушкинская рифма «покрякивает-вскакивает» в «Сказке о попе...» не выделялась среди дактилических. Первым поэтом, который ввел гипердактилические рифмы в стихи как равноправные с другими, был Полонский в «Цыганах» (1866), «Старой няне» (1881) в «В осеннюю темь» (1890) — все три стихотворения выдержаны в песенном стиле, во всех трех гипердактилические рифмы служат завершением строфы или тирады. Но, конечно, по малочисленности подобных созвучий в русском языке такие стихи могли быть лишь экспериментами.

§ 98. *Освоение неполной рифмовки.* Общая установка эпохи на простоту художественных средств, на «незаметность» рифмы с особенной яркостью выразилась в распространении неполной римфовки — стихов с чередованием рифмующихся и нерифмующихся строк, в которых наличие и отсутствие рифмы как бы психологически уравнивается (ср. § 80). Примеры ее бывали и раньше — у Карамзина («Г-ну Д. на болезнь его» — как полушаг к излюбленному белому стиху), у Мерзлякова («Среди долины ровныя...»), у Жуковского («Кольцо души-девицы...»), у Баратынского («Весна! весна! как воздух чист!..») и др.— главным образом, с романсными и песенными ассоциациями.

Мощным толчком к развитию неполной рифмовки явилось для русской поэзии влияние переводов из Гейне. Оно определило две области, в которых неполная рифмовка привилась всего прочнее, — 4-ст. хорей (как в «Благоразумии» А. К. Толстого) и трехсложники, как в «Двух гренадерах» Михайлова: здесь, в полурифмованных трехсложниках, перед русскими поэтами был уже такой высокий образец, как «Воздушный корабль» Лермонтова. В подлиннике полурифмованность этих размеров объяснялась их происхождением из разделившихся пополам «длинных строк» народного стиха — испанского 15-сложника и немецкого дольника. Но русские поэты единодушно восприняли полурифмовку просто как дозволенное облегчение: если Лермонтов, переводя «На севере дальнем...», вводил рифмы даже там, где у Гейне их не было, то Михайлов, переводя «Гренадеров», опускал их даже там, где у Гейне они есть. Увлечение полурифмовкой было таково, что вызывало насмешки: Минаев, сам немало ею злоупотреблявший, писал: «От германского

поэта Перенять не в силах гений, Могут наши стихотворцы Брать размер его творений. Пусть рифмует через строчку Современный русский Гейне, А в воде подобных песен Можно плавать, как в бассейне. Я стихом владею плохо, Но — клянусь здесь перед всеми — Напишу я тем размером Каждый вечер по поэме...» (1865).

Распространение неполной рифмовки на другие размеры шло в общем по тем же путям, что и распространение дактилической рифмы: она охватывала новые размеры стиха и не трогала более традиционных. Она легко перешла на 3-ст. хорей и 3-ст. ямб («Травка зеленеет, Солнышко блестит...», «Слети к нам, тихий вечер, На мирные поля...») и слабо проникала в 4-ст. и 6-ст. ямб (хотя примеры тому есть у Случевского). Незарифмованными обычно оставались нечетные строки стихов с женскими и дактилическими окончаниями (с мужскими — почти никогда); Случевский в стихотворении «Коллежские асессоры» даже допускал в незарифмованной позиции свободное сочетание дактилических и женских («...Одинаковы в доле безвре*менья*, Равноправны, вступивши в покой, Прометей, и устав, и Колх*ида*, И коллежский асессор, и Ной...»), но это осталось единичным экспериментом.

Поэты, сохранившие романтический вкус к стихотворной форме, сумели и из полурифмовки извлечь эффект не упрощенности, а изысканности. Так, Фет в обычном «гейневском» хорее рифмует нечетные строки вместо четных («Заиграли на р*ояли*, И под звон чужих напевов Завертелись, заплясали Изумительные куклы...») или вымеренно затягивает нерифмованные промежутки между рифмами («Говорили в древнем Риме...»); так, Тютчев сочетает в 8-стишии взволнованную сплошную рифмовку и успокоенную полурифмовку («Пламя рдеет, пламя пышет...»); так, Вяземский, иронически писавший «Пора стихами заговеться И соблазнительнице рифме Мое почтение сказать...» (1867), создает в это время очень оригинальные образцы полурифмованных строф («В сияньи радуга взошла...», «Сквозь землю бледных ма́слин...», «Сладко дремлет в гондолетке...» и др., 1864—1867). Но на фоне общего вкуса к простоте эти эксперименты, если и публиковались авторами, то проходили незамеченными.

§ 99. *Подготовка редкой рифмы.* В эту эпоху общего культа «незаметной» рифмы, постепенно вырождающейся в банальную, в русской поэзии особенно выделяется один уголок, где, напротив, поощрялась «заметная», редкая рифма,— это юмористические стихи. Здесь подчеркнутость риф-

мы приветствовалась, так как усиливала комический контраст между высокой, «вечной» стихотворной формой и «низким» злободневным содержанием. Главным «низким», необычным для поэзии словесным материалом, выносившимся здесь в рифмы, были собственные имена и прозаизмы (в частности, варваризмы).

У этой комической поэзии была своя традиция, восходящая к салонным экспромтам предшествующей эпохи, «классиком» которых был, напр., С. Соболевский («Вы о майоре Врангеле Говаривали мне, Как будто бы об ангеле; Что он теперь? не в ранге ли Des gens abandonnés?» и пр.); монументальным жанром этой манеры остались «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой» Мятлева. В новую эпоху ближе всего к этому стилю держался А. К. Толстой, когда вводил в «Историю государства Российского» немецкие и французские рифмы, а в «Рондо» нанизывал шесть строф на созвучие «Ах, зачем у нас граф Пален Так к присяжным параллелен!..» Но в более массовой юмористической поэзии, работавшей на газетной тематике и лексике, признанным «королем рифм» 1860—1870-х гг. считался Минаев. Поиск рифм, пусть натянутых, на трудные слова, был для него почти спортом; если ему не удавалось вставить их в большие стихотворения, он печатал их отдельно циклами «Рифмы и каламбуры» и т. п.

Самая выигрышная из редких рифм — на собственные имена — была так популярна, что уже в 1863 г. дело дошло до автопародического обнажения приема — стихотворение Минаева «Фанты» представляет собой серию куплетов на алфавит 18 литераторских фамилий: Аксаков, Аскоченский, Буслаев и т. д. до Щербины и Юркевича. (Лет 15 спустя Минаев повторил этот же прием в рифмованном каталоге петербургских врачей.) Но не менее, а часто и более выразительны были рифмы на имена и прозаизмы, рассеянные по его стихам не столь единообразно: «классик-Пассек», «старец-Биарриц», «Потехин-sprechen», «тискай-перепиской», «опорожня-таможня», «феномен-полутемен», «сожалеем-в Северной Пчеле им», «Лессингу-на лесенку», «с харею-с-нотариус» и даже (имя с именем!) «Диккенс-Боборыкин-с». Из примеров видно, какую заметную роль играли здесь рифмы грамматически разнородные, и в частности составные. В поисках необычных созвучий юмористы изредка доходили до рассечений слов: у Дружинина есть стихотворение о винах с рифмами от «моего — Стерна — го — сотерна» до «по Руси — Алтая — си-волдая», а у Минаева — «Современные стансы» о чаянии конституции с рефреном «Нужна

нам кон... нужна нам кон...» (и далее: «Концессия другая, третья», «Конфектная литература» и пр.).

Юмористическая установка побуждала поэтов к каламбурам, а каламбуры — к омонимическим рифмам: «На пикнике под сенью ели Мы пили более, чем ели, И зная толк в вине и в эле, Домой вернулись еле-еле...» (Минаев). Такие опыты, конечно, большой перспективы не имели; но они были полезны тем, что напоминали поэтам о внимании к предударным созвучиям стиха. «Богатая рифма» с опорными согласными в стихе 1840—1890-х гг. по-прежнему избегалась (ср. § 69); но поэт-одиночка, у которого на 100 стихов приходится не 15—20, а целых 70 опорных звуков,— Трефолев,— несомненно, развил свой слух именно на юмористике.

Однако все эти эксперименты с редкими рифмами строго ограничивались рамками комической поэзии. Когда рифмы в сборнике старого Вяземского «В дороге и дома» (1862) показались демократической критике слишком щегольскими, они тотчас были пародированы теми же Минаевым и Курочкиным («жаден-Баден», «Дрезден-безвозмезден», «Лондонтон дан»...); а когда К. Павлова опубликовала «Разговор в Кремле» (1854), то И. Панаев в рецензии писал: «драма-Гама, Колумб-румб, щедро-Сааведра, гордо-Стратфорда — рифмы все богатые и редкие, «новые», как их называют, но не слишком ли много придает им значения автор?..» — и в доказательство эффектно цитировал автопародию Павловой «Везде и всегда» с рифмами «чалме-альмэ», «Теклы-Геклы» и пр. (Павлова в ответ иронически писала: «...вы, рифму уподобляя вину, находите, что она чем старее, тем лучше...» — и приводила примеры редких рифм из Пушкина.) Разрыв между отношением к редкой рифме в шуточной и серьезной поэзии исчез лишь в следующую эпоху.

Г) Строфика

§ 100. *Оскудение строфики.* Тенденция к упрощению строфики, наметившаяся еще в предшествующем периоде (§ 73), оказалась очень своевременной в пору спроса на простоту. Упрощение лирической строфики нарастает стремительно. Стихи с новоосвоенными дактилическими рифмами особенно тяготели к компенсирующей простоте строфики: кроме двустиший или перекрестных четверостиший, они не принимали никаких форм, попытка Яхонтова («Старый грех», 1873) употреблять дактилические окончания в вольной

рифмовке осталась единична. Простейшая строфа, четверостишие с перекрестной рифмовкой (или полурифмовкой), больше вытесняет все остальные: у Тютчева стихотворения с числом строк, кратным 8, лишь в 55% случаев делились на четверостишия, в остальных же случаях — на восьмистишия; у Фета на четверостишия делились уже 92% таких стихотворений. Упрощение захватывает и эпический стих вольной рифмовки (ср. § 74): в поэмах Огарева и Никитина около 50% текста занято 4-стишными строфоидами, около 40% — 2-стишными и только 10% остается на более сложную рифмовку. У Надсона больше половины вольной рифмовки опять оказывается состоящей из «обломков одических строф» *abab* и *aabccb*, как когда-то у Дмитриева (§ 47). Сколько-нибудь усложненные строфы (напр. «Лесом мы шли по тропинке единственной...» Фета, 1858, 4-3-4-1-ст. дактиль) тотчас становились предметом пародий; даже строфу лермонтовского «Бородина» Минаев в своем перепеве («Война и мир», 1868) характерно деформирует (не ААбВВВб, а АААбВВВВб), как бы ощущая затяжные рифмические цепи лишь забавной причудой.

В эпосе все новые размеры обходятся простейшими двустишиями и четверостишиями: и 4-ст.хорей («Коробейники»), и 6-ст. хорей («Кузнечик-музыкант»), и 4-ст. дактиль («Саша»), и 3-ст. и 4-3-ст. амфибрахий («Мороз Красный нос», «Княгиня Волконская»), и 3-ст. анапест («Куклы» Полонского). Из старых размеров 4-ст. ямб по-прежнему тяготеет к вольной (хотя и упрощенной) рифмовке: «Несчастные» Некрасова, «Свежее преданье» Полонского, «Кулак» Никитина, «Матвей Радаев» и другие поэмы Огарева, большинство поэм Жемчужникова. 5-ст. ямб по-прежнему охотно пользуется октавой: таковы «Талисман» и другие поэмы Фета, «Портрет» и «Сон Попова» А. К. Толстого, «Поп» и «Андрей» Тургенева, «Отпетая» Григорьева. Онегинская строфа осталась слишком прочно связана с именем и стилем Пушкина и употреблялась почти лишь в пародиях и перепевах; но по образцу ее были испробованы строфы 4-ст. ямба с другими рифмовками, тоже, впрочем, не привившимися; напр., строфа «Помещика» Тургенева (1845) аБаБ + вГГв + + ДДее + ЖзЖз. С 5-ст. ямба на 4-стопный пробовали переносить и октаву («Юмор» Огарева) и лермонтовское 11-стишие («Свежее преданье в селе Волынском» Пальмина), но тоже без последствия. В самом 5-ст. ямбе продолжались одинокие опыты с дериватами октавы (§ 82), но все они прошли незамеченными.

Самым многообещающим экспериментом этого времени было открытие «вольных строф» — равных по числу стихов, но разных по схеме рифмовки (первый одинокий опыт — еще у Княжнина, № 44). Такими 18-стишиями написал А. Григорьев поэму «Встреча» (1846): АбАбВггВддЕЕжЗжЗии, АбАбВгВгДДеЖЖеЗЗии, АбАбВВггДеДеЖззЖии и т. д.; начинаются строфы преимущественно перекрестным АбАб, кончаются почти исключительно двустишиями *ии*, середина же свободно варьирует. Такие строфы, похожие на абзацы прозаического текста, каждый со своим строем, могли бы привиться в поэтике эпохи, ориентированной на прозу; но этого не случилось, романтический стих Григорьева не использовал этих прозаических потенций, поэма прошла незамеченной, и редкие дальнейшие обращения к нетождественным строфам (10-стишия с такой же мужской концовкой в «Старых речах» Голенищева-Кутузова, 1879; 8-стишия в «Лике человеческом» В. Гиппиуса, 1922, и в «Пушторге» Сельвинского, 1929) были разрозненны и, по-видимому, возникали независимо от забытого григорьевского образца.

§ 101. *Экспериментальные строфы и куплеты.* На этом фоне оскудения строфики выделяются несколько направлений, в которых заметно стремление к разнообразию, в каждом поколении — свое; у старших поэтов — романтический пафос, у среднего — комические куплеты, у младшего — «тихая» лирика.

Волна романтических исканий не сразу отхлынула в 1840—1850-х гг.: всплеск самой характерной формы европейской романтической лирики, сонета, приходится в России на 1857 г.: это цикл А. Григорьева «Титании» (7 сонетов. все, кроме одного, по разным схемам рифмовки) и поэма «Venezia La Bella» (48 строф в форме сонетов *ababababcdcdee*). Продолжателей у него не было: не только Майков, но и В. Соловьев, обращаясь к сонету, беззаботно деформировали его классический облик, а Фофанов («Лучезарные грезы...») называл сонетом даже простое 14-стишие со сквозной рифмовкой *ababab*... Однако тот же Майков и А. К. Толстой («Дракон», 1875) превосходно пользовались терцинами в своих итальянских стилизациях; а Мей в 1851 г. дал первый русский образец еще более редкой и трудной «твердой формы» — секстины (шесть шестистиший, все на одни и те же рифмующие слова в разном порядке: «унылой-тень-силой-день-милый-лень», «лень-унылой-милой-тень-день-силой» и т. д.— каждая строфа повторяет рифмовку предыдущей в последовательности 6-1-5-2-4-3), и Трефолев в 1898 («Набат», опубл. посмертно) повторил его образец, уподобив

в нем «скованный» стих секстины «скованной» участи русского человека.

Менее традиционный материал для сложной строфики давали новоосвоенные трехсложные размеры. Щербина испробовал 16-стишные строфы, постепенно укорачивающиеся от 3-ст. до 1-ст. анапеста («Утро в горах Фокиды», 1851: «Бледно-розовый свет на востоке, И блестит над горами денница...— Вот и он Восстает Из-за вод — Аполлон!»), Мей в лирике — 3-3-5-4-ст. четверостишия того же анапеста («Огоньки», 1861), а в стихах на античные и библейские темы — еще более прихотливые построения, напр., 6-5-5-6-3-3-ст. дактиль, соединяющий — редкий случай в русской поэзии — и мужские, и женские, и дактилические рифмы («Галатея», 1858):

Белою глыбою мрамора, высей прибрежных отброском
Страстно пленился ваятель на рынке паросском;
Стал перед ней — вдохновенный, дрожа и горя...
Феб утомленный закинул свой щит златокованный за море,
И разливалась на мраморе
Вешним румянцем заря...

Демократической поэзии 1860—1870-х гг. такие эксперименты были чужды (хотя, напр., даже Суриков в ответ на упрек в «заезженных размерах» написал стихотворение «О счастье и грезах не пой...» амфибрахиями со стопностью 336336 + 3332 и рифмовкой абвбав + гггв). Здесь поприщем для строфических экспериментов преимущественно служили куплеты. Форму эту популяризировали переводы из Беранже; но даже в переводах размер и строфика русских куплетов выбиралась независимо от размера и строфики подлинников (так, что, напр., «Старого капрала» Курочкина нельзя петь на голос оригинала Беранже, а оригинал — на музыку Мусоргского). Обычно размеры брались простые, но к концу куплета, перед рефреном, перебивались отступлениями. Из куплетов такая строфика проникла и в повествовательный стих:

На белом свете жил да был
Один король когда-то.
В дела он царства не входил,
Но наряжаться так любил
Роскошно и богато, /
Что в день раз двадцать пять
Привык костюм менять. /
О нем не толковали:
Король стал заниматься,—
А просто объясняли:
Изволит одеваться...
(*Минаев.* Королевское платье)

В 1880—1890-х гг. в поэзии вновь оживает вкус к романтической необычности — предвестие наступающей новой эпохи. В это время Бутурлин упорно работает над возрождением сонета, Фофанов пишет терцинами «Герцога Магнуса», В. Соловьев и А. Коринфский одинаково упражняются в усложненных строфах трехсложных размеров (по образцу Мея и Крестовского), Апухтин повторяет опыт Щербины с убывающей стопностью («Проложен жизни путь...», 1890 — 6-стишия ямба со стопностью 654321 и рифмовкой АбАбАб). Наиболее многообещающим приобретением этого времени было освоение скользящей рифмовки (типа *abc... abc...*), которой в классическое время препятствовали правила альтернанса:

...Раскрыла бездна очи	И стройным вздохом ночи
К источнику начала,	Молитва зазвучала
Туда, где в свете ясном	В мерцании согласном
Дух Вечного почил.	Таинственных светил...

Такие строфы Фофанова («Шествие ночи», 1889) неожиданно предвещают будущее строфотворчество его сверстника В. Иванова.

Заключение

§ 102. Таковы перемены в стиховой системе второй половины XIX в.— времени расцвета классического реализма. Идеалами были простота и естественность (причем естественность теоретически представлялась как соответствие данным языка, а практически — как простая привычность). Делая отбор среди уже имеющихся форм, руководствовались в первую очередь привычностью; выбирая для освоения новые формы, руководствовались в первую очередь простотой. В результате такого отбора заметно сокращается круг употребительных и размеров, и строф, и ритмов, и даже (в результате реграмматизации) рифм. Целью отбора вновь было разделение основного фонда стихотворных форм и периферийного круга редких форм, применяемых в основном в комической поэзии. Это напоминало эпоху классицизма (§ 20); разница заключалась лишь в том, что тогда основной фонд стихотворных размеров был строго расписан по жанрам, а теперь жанровая система (по крайней мере, в лирике) распалась, все размеры ощущались как в принципе равнозначные и лишь слабо окрашивались тематическими ассоциациями вместо жанровых. Это позволило развиться такому своеобразному явлению, как переосмысление размеров —

развитие семантического разнообразия в рамках метрического однообразия.

В развитии этих тенденций можно различить три этапа, приблизительно соответствующих 1840—1850-м, 1850—1870-м и 1870—1880-м гг.

Первый этап непосредственно примыкает к предыдущему, романтическому периоду. Здесь еще продолжаются и довершаются искания романтизма в области новых форм: открывается свободный стих, культивируется (А. Григорьевым) сонет, примериваются новые строфы для поэм, входит в обычай неполная рифмовка по образцу Гейне, разрабатываются новые размеры — 3-ст. и 6-ст. цезурованный хорей, и новые разновидности старых размеров — 4-ст. хорей со сплошной женской рифмовкой или полурифмовкой. Даже главная задача времени — сближение с прозой — решается с романтическим максимализмом: старый Жуковский предлагает свою систему размеров — гексаметр, 5-ст. ямб и вольный ямб, все без рифм и с прозаизированным синтаксисом. Но это решение кажется слишком непривычным и не принимается.

Второй этап — это наиболее полная реализация тенденций эпохи: упрощения в рамках привычности. Новые размеры уже не открываются, из новых разновидностей размеров заметна лишь одна — 4-ст. хорей со сплошной дактилической рифмовкой. Новые строфы являются лишь на периферии поэтических форм, как экзотика (у Мея) или как средство комизма (в куплетах); редкие рифмы — также (у К. Павловой и у Минаева). Среди основных употребительных размеров немного оттесняются ямбы с их трудно преодолимыми семантическими традициями и усиленно разрабатываются хореи и трехсложники (преимущественно 3-ст.): именно здесь является больше всего переосмысленных размеров. Хореи и трехсложники распространяются в больших жанрах, вторгаются в эпос, принципиальное равноправие размеров способствует эпической полиметрии; только драма остается при традиционных 5-ст. и вольном ямбе. Ритмика из-за заботы о простоте становится жестка и схематична: образцом служит строгий ритм трехсложников, в 6-ст. ямбе усиливается симметричный ритм полустиший, в 5-ст. ямбе возрождается цезура. Рифмовка делает последний шаг в освоении приблизительной рифмы: после А. К. Толстого в употребление входят нередуцированные заударные созвучия.

Третий этап — это стабилизация достигнутого и осторожные поиски выхода к новому, предвестие исканий XX в.

Стих тяжелеет, строки удлиняются, среди трехсложных размеров нарастают 4-ст., среди ямбов — 6-стопные (и новый тип вольного ямба на 6-5-ст. основе), среди хореев — 5-ст.; в связи с этим оживляется ритм 6-ст. ямба, в нем вновь усиливается естественный асимметричный ритм (вплоть до опытов с бесцезурным стихом), начинает смягчаться строгость вторичного ритма и в 4-ст. ямбе, Надсон упражняется с передвижной цезурой. В области строфики открывается скользящая рифмовка и возобновляется вкус к необычным (меевского типа) строфам. Ощущение исчерпанности традиционных форм становится все осознаннее (статья С. Андреевского 1901 г.), на пороге — новая эпоха обновления стиха.

V

ВРЕМЯ БЛОКА И МАЯКОВСКОГО



§ 103. *Общие черты периода.* М. Горький называл начало XX в. «формальным возрождением стиха» (в статье «О Библиотеке поэта»). Это было временем широчайшего обновления и перестройки всей системы поэтических средств, напоминавшим эпоху романтизма, а отчасти даже эпоху реформы Тредиаковского—Ломоносова. В основе этого преобразования лежало переменившееся соотношение двух основных художественных систем — поэзии и прозы. Во второй половине XIX в. поэзия подчинялась прозе и ориентировалась на прозу — теперь поэзия отчетливо противопоставляет себя прозе и сосредоточивается на тех художественных заданиях, которые прозе недоступны. Вместо унифицирующей простоты поэзия стремится к дифференцирующей сложности, вместо мнимой естественности формы — к сознательной необычности. Это не значит, что черты прозаической поэтики начисто исключаются из сферы стиха, наоборот, главное событие этого этапа истории стиха — овладение чисто-тоническим стихосложением, позволявшим гораздо ближе передавать «естественные» прозаические ритмы и интонации, но это достижение было ощутимо именно потому, что оно являлось лишь частью гораздо более широкой системы художественных средств и оттенялось ритмами и интонациями более традиционными и более экзотическими. Поэзия как бы демонстрировала, как самые прозаические ритмы и созвучия в системе стиха становятся стихом. Стихи в манере предшествующего периода продолжали писаться — крупнейшими мастерами их были такие несхожие авторы, как И. Бунин и Д. Бедный,— но их выразительность повышалась именно оттого, что их простота казалась вызовом господствующей сложности.

Расширение круга художественных средств велось в двух направлениях. Во-первых, заново брались на учет стихотворные формы русской классики: до сих пор они стихийно ощущались как живые, привычные и естественные (или, наоборот, отмершие и неестественные), теперь по от-

ношению к ним явилось чувство исторической дистанции, каждая форма стала осознаваться как знак такой-то определенной эпохи, не раз навсегда «живой» или «мертвый», а всегда допускающий сознательное использование. Вместе с русской классикой в такой поэтический обиход вернулась и мировая классика — имитации античных и средневековых европейских метров и строф стали в переводах обязательными, а в стилизациях — нередкими, имитации восточных стихотворных форм были, по крайней мере, поставлены на очередь. Во-вторых, наоборот, эксперименты делались в области нового и неиспытанного — только для того, чтобы выявить скрытые возможности языка и стиля; так, в частности, открытие чистой тоники совершалось в стихе самостоятельно, без оглядки на западные или народные образцы. В ходу была как поэтика завершенности, требовавшая, чтобы стихотворная форма идеально откликалась на все мелочи внутреннего, содержательного строя произведения, так и поэтика намеков, требовавшая, чтобы стихотворная форма дополнительно подсказывала читателю содержательные ассоциации с иными, классическими стихами. И то и другое побуждало к сосредоточенной разработке стиха.

Поэтические эксперименты велись в это время так же сознательно и систематично, как при Кантемире и Тредиаковском: были поэтические конкурсы, обмены изометрическими посланиями, Брюсов даже издал отдельной книгой «Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам» (1918). Эти практические эксперименты — опять-таки, как и при Тредиаковском,— были предметом и результатом теоретических осмыслений: В. Иванов читал лекции о стихе, Брюсов стал автором учебника «Основы стиховедения» (1919, 1924), Белый внес в исследование стиха статистические методы, выявляя и культивируя редкие ритмические формы, и его «Символизм» (1910) стал началом современной эпохи русского стиховедения; такие видные стиховеды, как Г. Шенгели и С. Бобров, тоже начинали в эту эпоху как поэты. В. Иванов и Брюсов сосредоточены на классификации использованных и неиспользованных форм стиха, Белый — на их исторической дифференциации, Томашевский (статьи 1917—1928) и Шенгели («Трактат о русском стихе», 1919, 1923) — на их соотношении с языковыми данными, а итогом явилась концепция стиха как равнодействующей между исходными данными языка и преобразующими («деформирующими») тенденциями искусства — концепция, которую в различных выраже-

ниях формулировали, с одной стороны, Жирмунский (1925), с другой — Якобсон и Трубецкой (1935—1937) и которая лежит в основе большинства современных представлений о стихе.

А) Метрика

§ 104. *Традиционная силлаботоника.* Общие пропорции метрического репертуара переменились в начале XX в. за счет открытия чистой тоники: наступление трехсложных размеров оборвалось, и они первые потеснились, уступая место на их же основе выросшим дольникам (§ 110), а затем и более свободным формам. Соотношение ямбов, хореев, трехсложников и неклассических размеров в 1880—1890-х гг. было около 50 : 20 : 30 : 0, в 1900—1925 — около 50 : 20 : 15 : 15. Среди ямбов продолжается наступление 5-стопника: теперь он оттесняет старый 6-стопник не только в больших жанрах, но и в лирике, становясь здесь таким же универсальным размером, как 4-ст. ямб,— соотношение 5-ст. и 6-ст. ямба меняется от 1 :2,5 к 2,5 : 1. Среди хореев тоже продолжается наступление лирического 5-стопника: в начале периода это еще изысканный размер Анненского и Бальмонта, в конце — общедоступный стих Есенина (от «Не жалею, не зову, не плачу...» до «До свиданья, друг мой, до свиданья...»): он все ближе настигает ведущий хореический размер, 4-стопник, их соотношение меняется от 1 : 3,5 к 1 : 1,8. Среди трехсложников пропорции метров остаются прежние (половина анапестов, четверть амфибрахиев, четверть дактилей), но пропорции стопностей меняются: продолжают наступать 3-стопники, носители лирики, и отступают 4—3-стопники и другие урегулированные разностопники, наследие баллад (в начале периода соотношение 3-, 4- и разностопников было 3 : 3 : 3, в конце стало 5 : 2 : 2). «О, я хочу безумно жить...», «Светлый сон, ты не обманешь...», «О весна без конца и без краю...», «О доблестях, о подвигах, о славе...», «Работай, работай, работай...», «Встану я в утро туманное...», «Выхожу я в путь, открытый взорам...» — в такой последовательности убывает употребительность самых частых силлабо-тонических размеров у Блока.

Почти все размеры классической силлаботоники уже были освоены, но еще не все клаузульные и цезурные разновидности размеров были в ходу. Так, давно были популярны 4-ст. ямб со сплошными мужскими и 4-ст. хорей со сплошными женскими окончаниями (т. е. в которых окончания строки и стопы тождественны),— теперь нередки становят-

ся, наоборот, 4-ст. хорей со сплошными мужскими и 4-ст. ямб со сплошными женскими:

Между скал, под властью мглы,
Спят усталые орлы.
Ветер в пропасти уснул,
С моря слышен смутный гул...
(*Бальмонт.* Чары месяца, 1898)

...И небу, стихши — ясно стало:
туда, где моря блещет блюдо,
сырой погонщик гнал устало
Невы двугорбого верблюда.
(*Маяковский.* Кое-что про Петербург, 1913)

Дактилические окончания наконец-то проникают и в ямб (ср. § 72): в длинных 5-стопнике и 6-стопнике они редки, но в 4-стопнике после «Незнакомки» Блока и «Демона самоубийства» Брюсова уже никого не удивляют:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух...
(*Блок.* Незнакомка, 1906)

Огни погашены, и завеса задвинута
У черного окна; мрак зыблется едва.
В порыве тягостном бессильно опрокинута
Ее упавшая с подушки голова...
(*Брюсов.* Призраки, 1910)

В частности, 5-ст. ямб со сплошными дактилическими нерифмованными окончаниями (и иногда с пропусками констактного ударения) стал использоваться как имитация античного ямбического триметра:

Своих страстей не подчиняйся голосу.
Проверь желанья доводами разума.
Мгновенью доверяться — неразумных путь;
Идет, с клюкой раздумья, мудрость медленно.
(*Брюсов.* Протесилай умерший, 1912)

Цезурные разновидности размеров становились особенно ощутимы, когда цезура сопровождалась слоговым наращением или усечением предцезурного окончания. В XIX в. такие формы были редки (чаще в 3-сложниках, как в пушкинском «Будрысе...»), теперь они учащаются; особенно охотно пользуются ими Бальмонт и за ним Северянин. 4-ст. ямб с такими цезурными наращениями звучал очень непохоже на традиционный:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув,
немею,
Лелею травы, лелею нивы...
(*Бальмонт.* Снежные цветы, 1896)

Ах, поглядите-ка! ах,
посмотрите-ка!
Какая глупая в России критика:
Зло насмеялася над «Хабанерою»,
Блеснув вульгарною своей
манерою...
(*Северянин.* Сувенир критике, 1910)

Но главной областью разработки цезурных ритмов с наращениями и усечениями были сверхдлинные размеры.

§ 105. *Сверхдлинные и сверхкороткие размеры.* В классической поэзии практически не употреблялись ямбы и хореи свыше 6-ст. длины и очень редко употреблялись трехсложники свыше 4-ст. длины. Теперь эти длинные размеры привлекли внимание стихотворцев: редкие стихоразделы требовали здесь от читателей особенного внимания к ритму. Трехсложный ритм был легче уследим: 5- и 6-ст. трехсложники разработались так хорошо, что 5-ст. анапест даже вышел из лирики в эпос:

Бауман! / Траурным маршем / ряды колыхавшее имя!
Шагом, / кланяясь флагам, / над полной голов мостовой
Волочились балконы, / по мере того, / как под ними
Шло без шапок: / «Вы жертвою пали / в борьбе роковой»...
(*Пастернак.* Девятьсот пятый год, 1925)

Двухсложный ритм с его пропусками ударений был более зыбок, здесь длинные бесцезурные строки оставались экспериментальными: Брюсов дал запомнившийся образец бесцезурного 7-ст. хорея (до него так однажды писал лишь Крестовский), В. Пяст и Я. Годин — 7-ст. ямба, а С. Соловьев — даже 9—10-ст. хорея («Сион грядущий», 1908):

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток...
(*Брюсов.* Конь блед, 1903)

Но гораздо чаще для уловимости ритма приходилось членить стих цезурами на полустишия длиной не более 4-х стоп. Такие полустишия — особенно если концы их подкреплялись наращением, усечением или рифмой — напоминали самостоятельные стихи, нарочито записанные в одну строку. Это выдвигало на первый план ощущение ритма словоразделов: при записи каждого члена отдельной строкой все концевые словоразделы уравнивались бы, при записи полустишиями они иерархизировались в чередование более слабых полу-

стишных и более сильных стиховых. Наиболее известен из таких размеров был 8-ст. (4 + 4) хорей с внутренними рифмами: его популяризировал Бальмонт, переведя им в начале своего пути «Ворона» Э. По, а в конце — «Витязя в тигровой шкуре» Руставели:

Внемля ветру, тополь гнется, / с неба дождь осенний льется, //
Надо мною раздается / мерный стук часов стенных. ///
Мне никто не улыбнется, / и тревожно сердце бьется, //
И из уст невольно рвется / монотонный грустный стих... ///
(«Грусть», 1894)

Вслед за такими стихами из двух полустиший стали являться подобные же стихи их трех «третьестиший», часто тоже с внутренними рифмами — постоянными, как в первом примере (4 + 4 + 4, . . . 2 + 2 + 4-ст. хорей), или непостоянными, как во втором (4ж + 4ж + 4-ст. ямб):

Близ медлительного *Нила*, / там, где озеро Мер*ида*, / в царстве пламенного *Ра*, //
Ты давно меня люб*ила*, / как Озириса Из*ида*, / друг, царица и сест*ра*, //
И клон*ила* пирам*ида* / тень на наши вече*ра*. ///
(*Брюсов*. Встреча, 1907)

В бесс*ильи* падая, лишь кр*ылья* / я видел над собой, да *алый*, / от свежей крови влажный *рот*. //
И ск*алы* повторяли кр*ики*, / и чьи-то побледнели *лики*, / и пали мы в водово*рот*. ///
(*Брюсов*. В потоке, 1907)

Пожалуй, предельной сложности иерархизация членоразделов достигает в одном стихотворении Северянина (1912), где 10-ст. ямб слагается из двух 5-ст. полустиший, а каждое из них, в свою очередь, имеет характерную северянинскую цезуру после 3-й безударной стопы:

И ты шел с женщиной. / Не отрекись. // Я все заметила — / не говори. ///
Блондинка. Хрупкая. / Ее костюм // был черный. Английский. / На голове — ///
Сквозная фетэрка. / В левкоях вся. // И в померанцевых / лучах зари ///
Вы шли печальные / Как я! Как я! // Журчали ландыши / в сырой траве... ///

Наряду со сверхдлинными стихами на общем фоне выделялись и сверхкороткие; но здесь область для экспериментов была, понятно, у́же. Вслед за уже знакомыми русской поэзии 2-ст. ямбами («Два голоса» В. Иванова, 1904) и 2-ст.

хореями («Осенью» Волошина, 1907) явились и 1-ст. сонет (Брюсов, 1894: «Зигзаги Волны Отваги Полны, И саги Луны Во влаге Слышны. Запрета В искусстве Мне нет. И это — Предчувствий Сонет») и даже 1-сложный сонет; стихи из 1-сложных «стоп» писали В. Иванов (из Терпандра: «Зевс, ты — всех дел верх...»), Брюсов (1921: «Верь в звук слов: Смысл тайн — в них, Тех дней зов, Где взник стих...») и Цветаева (1921: «Конь хром. Меч ржав. Кто сей? Вождь толп...»). Конечно, такие стихотворения могли быть лишь единичны.

§ 106. *Вольные размеры.* Наконец, из запаса средств классической силлабо-тоники оказались способны к обновлению вольные, т. е. разностопные неурегулированные размеры — двухсложные, а особенно трехсложные. Конечно, они продолжали употребляться (хоть и нечасто) и в прежних видах: «классический» вольный ямб с резкими контрастами длинных и коротких стихов использовал Д. Бедный в своих баснях, «романтический» вольный ямб с плавным однообразием 5- и 6-ст. строк — Есенин в поздней лирике («Возвращение на родину», «Письмо к женщине», «Письмо от матери» и пр.). Малоупотреблявшийся вольный хорей ввел Бальмонт в переводе «Колоколов» Э. По, сочетая кратные 2-, 4- и 8-ст. строки с их отчетливо единообразным вторичным ритмом («Слышишь: к свадьбе звон святой, Золотой! Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!..»). Но главным материалом для новых экспериментов стали вольные трехсложники, лишь недавно и неуверенно появившиеся в русской поэзии (§ 85), главным средством создания новизны — свободная игра окончаниями, в противоположность привычному альтернансу; а два интонационные типа вольных размеров противопоставлялись друг другу как «изосинтаксический», с нагнетанием параллелизмов, и «антисинтаксический», с обилием неожиданных анжамбманов.

Изосинтаксическому вольному стиху образцом послужили переводы из Верхарна, особенно брюсовские: как ямбами («Вот, зыбля вереск вдоль дорог, Ноябрьский ветер трубит в рог, Вот ветер вереск шевелит, Летит По деревням и вдоль реки, Дробится, рвется на куски,— И дик и строг, Над вересками трубит в рог...»), так и трехсложниками («Как длинные нити, нетихнущий дождь Сквозь серое небо, и тучен и тощ, Над квадратами луга, над кубами рощ Струится нетихнущий дождь, Томительный дождь, Дождь...»). Верхарн был воспринят в России прежде всего как поэт социального мятежа, поэтому такие вольные размеры (особенно трехсложники, напоминавшие одновременно и о некрасов-

ской традиции) привились в подобных же темах — в «Славе толпе» Брюсова (1904), «Похоронах» Белого (1906), «На массовку» Городецкого (1907) вплоть до «Восстания» Александровского (1918) и «Главной улицы» Д. Бедного (1922).

Антисинтаксический вольный стих звучал прихотливее, давался труднее и распространения получил меньше — лишь у Белого, Городецкого и немногих других. Он напоминал непрерывную ритмическую волну, непредсказуемо разрезаемую рифмами (отсюда развилась метрическая проза Белого, § 112, 140), и одинаково хорошо выражал и изысканную напевность и вызывающую прозаичность. Ср. у Белого: «Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась. / Бирюза, бирюза / заливает окрестность... / Дорогая, / луна — заревая слеза — / где-то там в неизвестность / скатилась. —/ Беспечальных седых жемчугов / поцелуй, о пойми ты!.. / Меж кустов, и лугов, и цветов / струй / зеркальных узоры разлиты... / Не тоскуй, / грусть уйми ты...» («Серенада», 1904) и «Вот к дому, катя по аллеям, / с нахмуренным Яшкой — / с лакеем, / подъехал старик, отставной генерал с деревяшкой. / Семейство, / чтя русский / обычай, вело генерала для винного действа / к закуске. / Претолстый помещик, куривший сигару, / напяливший в полдень поддевку, / средь жару / пил с гостем вишневку...» («Отставной военный», 1904).

Брюсов и Белый в своих вольных размерах разнообразили неравностопностью строгий трехсложный ритм; Маяковский в своих, наоборот, упорядочивал раскованный ритм чистой тоники (§ 111), внося в него не сразу уловимую, но безошибочно выдержанную правильность хорея и ямба. Вольные хореи Маяковского («Рабочим Курска...», «Юбилейное», «Сергею Есенину» и др.) и его вольные ямбы («Во весь голос» и др.) отличаются от классических, во-первых, свободным употреблением сверхдлинных строк (до 10 стоп) и, во-вторых, отказом от цезур и сглаженностью вторичного ритма; таким образом, и здесь, как и у Белого, вольные размеры представляют собой максимальное для силлаботоники приближение к прозе:

Я не даром вздрогнул. / Не загробный вздор. (6 ст.)
В порт / горящий, / как расплавленное лето, (6 ст.)
разворачивался / и входил / товарищ «Теодор (8 ст.)
Нетте». (1 ст.)

(«Товарищу Нетте...», 1926 — вольный хорей)

Я к вам приду / в коммунистическое далеко (7 ст.)
не так, / как песенно-есененный провитязь. (6 ст.)

Мой стих дойдет / через хребты веков (5 ст.)
и через головы / поэтов и правительств. (6 ст.)
(«Во весь голос», 1930 — вольный ямб)

§ 107. *Традиционная* (*макро-*) *полиметрия*. Стремление к богатству и разнообразию поэтических форм способствовало оживлению полиметрии. Традиции лирической полиметрии (§ 63) и эпической полиметрии (§ 90) сливаются теперь в одно: этому помогает общее размывание границ между литературными родами — эпические и драматические жанры все больше становятся лиро-эпическими и лирико-драматическими. К концу рассматриваемого периода можно считать правилом, что все большие формы в поэзии (если они не подчеркнуто традиционны, как поэма в терцинах или драма в белом 5-ст. ямбе) полиметричны. Контраст размеров может быть почти незаметным (разные разновидности акцентного стиха в «Пугачеве» Есенина) и очень явным (19 размеров в 28 главах «Лейтенанта Шмидта» Пастернака), но он всегда налицо.

В лирике наиболее благодарной для полиметрии формой оказывается стихотворной цикл,— именно в эту эпоху он становится у поэтов не случайным набором, а продуманной (в частности, метрически) организацией стихотворных текстов. Например, в «На поле Куликовом» Блока (1908) последовательность размеров 5 стихотворений (5-2-ст. ямб, 5-ст. хорей, 5-3-ст. хорей, 3-ст. амфибрахий и 4-ст. ямб) отчетливо аккомпанирует движению от стремительности вечного боя к сосредоточенности неведомого боя. Кроме того, делались опыты реставрации еще более давнего, музыкального типа полиметрии: С. Соловьев пишет настоящую кантату «Дафна» (1907), а Брюсов — «сонату» «Обряд ночи» (1907: 3-ст. амфибрахий обстановки, 2-ст. дактиль переключения, 12-ст. [4 + 4 + 4-ст.] хорей видения, 6-ст. ямб финала) и «симфонию» «Воспоминанье» (1917: вступление, экспозиция, разработка, реприза, кода — с разметкой «аллегро», «форте» и пр.).

В эпосе обычным стало деление текста на небольшие главы со сменяющимися размерами; один размер (или несколько схожих разновидностей размера), повторяясь чаще других, выделяет или фон, или тему, или кульминацию темы. Так, в «Двенадцати» Блока (1918) таким опорным размером является 4-ст. хорей в гл. 3—4—5 (частушка, куплеты с вайзе, куплеты с рефреном), гл. 7 (разговор), гл. 10—11—12 (повествование); гл. 2 и 6 объединены как темой, так и 4-иктным дольником со вставкой 4-ст. ямба; а начала двух половин поэмы выделены говорным раешным ритмом (гл. 1) и,

наоборот, песенно-романсным ритмом (гл. 8—9). В «Поэме конца» Цветаевой (1924) кульминация (переломный разговор «Движение губ ловлю...») выделена двумя подряд главами 3-иктного дольника с рифмовкой аБаБ, а в «Лирическом отступлении» Асеева (1923) — двумя подряд главами 3—2-иктного дольника («...Если крашено рыжим цветом, А не красным — время?»).

В драме полиметрия нашла выражение, во-первых, в имитациях античных трагедий с чередованием ямбических актов и сложными лирическими размерами написанных хоров (Анненский, В. Иванов, Брюсов и пародирующие их «Коринфяне» Аксенова, 1918); во-вторых, в драмах из коротких сцен, каждая из которых идет в новом размере, сообразно с «настроением» («Балаганчик» и «Незнакомка» Блока, 1906; «Вторник Мэри» Кузмина, 1921). Самое сложное построение в драматургии этих лет — «Роза и крест» Блока (1912), где высокая лирическая тематика выдержана в «оперном» вольном белом дольнике, сниженная — в «драматическом» 5-ст. ямбе, низкая — в прозе, предразвязочный диалог — в «испанском» 4-ст. хорее и есть несколько метрических вставок-песен.

Все эти традиционные способы сочетания больших разноразмерных кусков текста могут быть названы «макрополиметрией» в отличие от «микрополиметрии», которая является в описываемое время впервые.

§ 108. *Открытие микрополиметрии.* Микрополиметрией можно назвать полиметрию из очень малых разноразмерных звеньев, с очень частыми переменами стиховой формы — на каждом или почти каждом четверостишии. В традиционной полиметрии перемена размера представлялась мотивированной переменою настроения или предмета, в новой — это ощущение исчезало, и перемена размера оставалась лишь сигналом начала новой стихотворной фразы. Предсказуемость стихотворного текста резко понижается: внутри строфы она прежняя, но на стыке строф ее нет. Это опять-таки придает стиху напряженность и разнообразие, нимало не отменяя его силлабо-тоничности.

Появляется микрополиметрия раньше всего во взволнованной лирике — образцом может считаться «Снежная маска» Блока (1907). Но поэтом, у которого она впервые стала постоянным признаком всех произведений, был Хлебников (может быть, отчасти ориентировавшийся в стихе, как и в стиле, на «Лествицу» Миропольского, 1901). Примером может служить его «Ладомир» (1920): три четверти поэмы написаны 4-ст. ямбом (с перебоями иной стопности), почти

сплошь — четверостишиями с перекрестной рифмовкой, но они так рассчитанно перемежаются четверостишиями других размеров и так тщательно разнообразят порядок окончаний внутри одного размера, что традиционный стих (и даже с традиционными ритмико-синтаксическими формулами) звучит совсем нетрадиционно:

ЖМЖМ: Лети, созвездье
человечье,
Все дальше, далее в
простор,
И перелей земли наречья
В единый смертных
разговор.
МДМД: Где роем звезд расстрел
небес,
Как грудь последнего
Романова,
Бродяга дум и друг повес
Перекует созвездье
заново.
ДЖДЖ: И будто перстни
обручальные
Последних королей и
плахи,
Носитесь в воздухе,
печальные
Раклы, безумцы, и
галахи.
ЖЖЖЖ: Учебников нам скучен
(ямб) щебет,
Что лебедь черный жил
на юге,
Но с алыми крылами
лебедь
Летит из волн свинцовой
вьюги.
ЖЖЖЖ: Цари, ваша песенка
(амф.) спета.
Помолвлено лобное
место.
И таинство воинства —это
В багровом слетает
невеста...

Иногда Хлебников переходит от микрополиметрии даже к «сверхмикрополиметрии» — свободному сочетанию строк разных размеров внутри четверостишия (может быть, ориентируясь на «Дозор» Брюсова, 1899): «Это будет последняя драка (анап.) Раба голодного с рублем (ямб), Славься, дружба пшеничного злака (анап.) В рабочей руке с молотком (амф.)!» Здесь намечается совсем новое отношение к строкам классических размеров — как к неразложимым (на стопы и пр.) первоэлементам стихотворного текста, комбинации которых дают новые и новые стихотворные формы. Но эта тенденция не получила развития (хотя подобная игра строками классических размеров встречается в пролетарской поэзии начала 1920-х гг.).

Новое открытие сделал своим и общим достоянием Маяковский: большинство его произведений так же свободно меняет размер от строфы к строфе. (В лаконичном стиле Маяковского почти каждая строфа вносит новую тему, и это больше мотивирует подобные смены, чем у Хлебникова.) Так, поэма

«Владимир Ильич Ленин» (1924) начинается свободным чередованием четверостиший дольника («Люди — лодки. / Хотя и на суше...», «Я / себя / под Лениным чищу...») и вольного хорея («Время, / снова / ленинские лозунги развихрь...», «А потом, / пробивши / бурю разозленную...»), и потом эти два размера проходят через всю поэму: хорей преобладает в I части, дольник — во II и III частях, причем местами («Товарищи! — / и над головами / первых сотен...», «Каждое знамя / твердыми руками...») дольник расслабляется в акцентный стих. Чередующиеся размеры сближены, во-первых, тем, что их строки приблизительно подравниваются по числу слогов (хорей и акцентный стих) и ударений (дольник и акцентный стих), а во-вторых, общей синтаксической интонацией, подчеркиваемой «лесенкой» (§ 120). Сходным образом построены и другие стихи и поэмы зрелого и позднего Маяковского: полиметрические перебои в них часто играют композиционную роль (так, в сатирических стихотворениях 1928 г.— «Трус», «Плюшкин», «Сплетник» и др.— основная часть обычно ведется 4-ст. хореем, а «авторский голос» в концовке вводится дольником), но в принципе возможны в любом месте.

Следует помнить, что «сочетание размеров», даже в микрополиметрической дробности, не означает еще «слияния размеров». Иногда говорят, что все размеры, которыми пользовался Маяковский, сливаются в общем понятии «стих Маяковского». Это справедливо, если «стих Маяковского» понимать как категорию стилистическую (как «пушкинский стих», «лермонтовский стих» и пр.). Но метрического содержания этот термин не имеет. Когда Маяковский пишет «В сто сорок солнц закат пылал, / В июль катилось лето» или «Жили-были / Сима с Петей, / Сима с Петей были дети», то он пишет не «стихом Маяковского», а классическим ямбом и хореем; когда «Вы ушли, / как говорится, / в мир в иной» — то неклассическим вольным хореем; когда «Я волком бы / выгрыз / бюрократизм» — то дольником; а когда «Гражданин фининспектор! / Простите за беспокойство» — то акцентным стихом. Эти четыре типа стиха составляли основной метрический репертуар Маяковского как в отдельности, так и в полиметрических сочетаниях.

§ 109. *Освоение логаэдов.* Переступая границу строгой силлаботоники, поэты-экспериментаторы начала века оказывались прежде всего в области логаэдов, заброшенной после XVIII — начала XIX в. Здесь они долго не задерживались: единообразные цепи разнородных стоп были слишком тесной формой для их исканий. Но образцы разработки

этих форм они оставили, и образцы эти послужили на пользу русской стиховой культуре — в частности, переводческой.

Уже привычной областью русских логаэдов были имитации античных лирических размеров. Алкеева и сапфическая строфа становятся для поэтов-символистов совсем своими: В. Иванов, С. Соловьев, М. Гофман пишут ими целые циклы оригинальных стихов, а в переводах и стилизациях передача античных ритмов становится с этих пор обязательной. Сочиняются даже оригинальные логаэдические строфы по образцу античных:

Братья! уйдем / в сумрак дубрав священный
На берега / пустынных волн.
Чадам богов / посох изгнанья легок —
Древней любви / расцветший тирс...
(*В. Иванов.* Земля, 1902)

Новой областью были имитации восточных размеров — в газеллах (§ 129). Правил точной передачи арабо-персидской квантитативной метрики поэты не выработали, но задавать сложный ритм ударений в первой строке газеллы и точно повторять его в последующих они умели:

Он пришел, угрозы тая, / красный в красном,
И вскричал, смущенный, тут я: / красный в красном!
Прежде был белее луны, / что же ныне
Рдеют розы, кровью горя, / красный в красном?..
(*Кузмин.* Венок весен, 1908)

Наконец, логаэдические стихотворения сочинялись и без установки на имитацию — иногда с песенной мотивировкой:

Пе́сня / моей свире́ли / не ждёт отве́та:
Прошла́ зима́, пройдёт весна́, пройдёт и лето́.
Голос / мой, тот же всегда,— звучит уныло:
Забудут все, что было зло, что было мило...
(*Кузмин.* Куранты любви, 1909)

а иногда и без всякой песенности:

Узнать, догадаться о тебе,
Лежащем под жестким одеялом,
По страшной, отвиснувшей губе,
По темным, под скулами, провалам!..
(*Нарбут.* Александру Блоку, 1921)

Я знаю правду! / Все прежние правды — прочь!
Не надо людям / с людьми на земле бороться!
Смотрите — вечер, / смотрите: уж скоро ночь.
О чем — поэты, / любовники, полководцы?..
(*Цветаева,* 1915)

По сравнению со стопными логаэдами строчные привлекали меньше внимания — здесь эффект новизны был не так велик. Строчки традиционных размеров использовались для оттенения строчек логаэдов (как 6-ст. ямб выше, в примере из «Курантов любви»; ср. сочетание логаэда с 4-ст. хореем в «Beethoveniana» В. Иванова, 1904, и подражания ему у Кузмина, Парнок и др.), а друг с другом предпочитали сочетаться в неравных строчках, затрудняющих сравнение:

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются
И мир, как храм...
(*Брюсов*. В Дамаск, 1902 — 3-ст. дактиль и 2-ст. ямб)

§ 110. *Освоение дольников*. Следующим шагом в сторону чистой тоники было освоение дольников. Выделение дольников из массы ритмов, лежавших за силлабо-тоническими рамками, произошло не тотчас. У ранних символистов за порогом силлабо-тонических размеров начинались сразу стихи с произвольно широким колебанием междуиктовых интервалов: «Я провижу гордые тени... Улицы, кишащие людом...» (Брюсов, 1899). Решающее значение имела работа А. Блока в «Стихах о Прекрасной Даме»: опираясь на пол'-забытый опыт изоритмических переводов из Гейне у Фета и А. Григорьева (§ 95), он ограничил колебания междуиктовых интервалов 1—2 слогами и получил гибкий стих, в меру соединивший предсказуемость силлабо-тонического и непредсказуемость чисто-тонического ритма:

Вхожу *я* в темные храмы,
Соверша*ю* бедный обряд.
Там жду я Прекрас*ной* Дамы
В мерца*ньи* красных лампад.
В тени у высокой колонны
Дрожу *от* скрипа дверей.
А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон *о* Ней.

О, я привык к этим ризам
Велича*вой* Вечной Жены!
Высоко *бе*гут по карнизам
Улыб*ки*, сказки и сны.
О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои *чер*ты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я ве*рю*: Милая — Ты.

Этот 3-иктный дольник сразу стал популярнейшим из новых размеров — если не у старших, то у младших поэтов: Ахматовой («....Это песня последней встречи....»), Асеева («...Чайки кричали: чьи вы?..»), Есенина («Все живое особой метой...»), Цветаевой («Идешь, на меня похожий...») и т. д.;

из лирики он легко перешел в эпос и в драму (вершиной стала «Поэма без героя» Ахматовой, 1940—1962). У всех поэтов 2-сложные интервалы преобладали над 1-сложными (в немецком дольнике — наоборот), поэтому дольник воспринимался как 3-сложный размер с «пропусками слогов» (так его и трактовал, напр., Г. Шенгели) и свое место в метрическом репертуаре эпохи отнимал именно у трехсложников (§ 104). Дольник с преобладанием 1-сложных интервалов, более близкий к германским образцам, пытался разрабатывать молодой Багрицкий, но подражателей не имел (§ 144).

Вслед за 3-иктным дольником в употребление входит 4-иктный:

Девушка пела в церков*ном* хоре
О всех *у*сталых в чужом *кра*ю,
О всех кораблях, *у*шедших в море,
О всех *за*быв*ших* радость свою....
(*Блок*, 1905)

Этот размер становится массовым к 1920-м гг. (Есенин и Пастернак его избегают, но Маяковский очень любит). При этом он обнаруживает явное тяготение к эпическим и иным большим формам: от «У самого моря» Ахматовой («Бухты изрезали низкий берег, Все паруса убежали в море...») до «Люблю» и «Про это» Маяковского (чистый 4-иктный), «Крысолова» Цветаевой и «Свердловской бури» Асеева (чередование 4- и 3-иктного).

2-иктный дольник не раз возникает в «Кормчих звездах» В. Иванова (без рифм) и в «Яри» Городецкого (с рифмами), но большого внимания не привлекает. Изысканнее звучат опыты с вольным (неравноиктным) дольником: здесь ощущение предсказуемости ритма резко падает и рифмованный дольник смыкается с акцентным стихом, а нерифмованный — со свободным стихом:

Золотисты лица купальниц.
Их стебель влажен.
Это вышли молчальницы
Поступью важной
В лесные душистые скважины.
Там, где проталины,
Молчать повелено,
И весной непомерной взлелеяны
Поседелых туманов развалины.
(*Блок*. Твари весенние, 1905)

Страна, где все люди Адамы,
Корни наружу небесного рая!
Где деньги — «пуль»,
И в горном ущелье
Над водопадом гремучим
В белом белье ходят ханы
Тянуть лососей
Частою сеткой на ручке.
И всё на ша: шах, шай, ширэ.
(*Хлебников*. Труба Гуль-муллы, 1921

§ 111. *Акцентный стих и тактовик.* По ту сторону дольника начиналось царство чистой тоники — акцентный стих

со свободными и непредсказуемыми междударными интервалами, где само понятие о метре с его сильными (икты) и слабыми местами переставало существовать. Этот стих не был совершенно неупотребителен, но традиционные ассоциации связывали его (отчасти — через «Сказку о попе...» Пушкина) с низовым раешным стихом; поэтому он казался пригоден лишь для юмористической поэзии. Здесь он держался очень стойко: от «...Была у него любовница, Мелкая чиновница, Угощала его по воскресеньям Пирогами с грибами, Сравнивала себя с грациями И завязывала банки с вареньем Прокламациями...» (П. Потемкин. «Честь», 1911) до «...Мы пришли к тому, к чему стремились давно мы; Первые места займут инженеры и агрономы! Короче сказать — мне или ноги на лавку, Или приписываться к какому-либо главку; Либо отказаться совсем от поэзии, Либо писать — о торфе, угле, магнезии... Иными словами: На переписку с Вами Не дадут мне бумаги ни одного листочка. Точка!» (Д. Бедный. «Поворот», 1920).

Поэзия раннего символизма стала пользоваться акцентным стихом и в серьезной лирике — особенно как знаком болезненности, надрыва, трагизма в тематике. После 1905 г. такая тематика в акцентном стихе становится все привычнее; а в параллель этому в высокую поэзию проникает и игривая прозаичность: «Целый день проведем мы сегодня вместе! Трудно верить такой сладостной вести!.. Вы сегодня милы, как никогда не бывали. Лучше вас другой отыщется едва ли...» (Кузмин. «Счастливый день», 1907). Акмеисты избегают этого неорганизованного стиха; зато у футуристов и их литературных сверстников акцентный стих становится одним из ведущих размеров. У Хлебникова, Шершеневича, раннего Маяковского, Эренбурга, Есенина (в его имажинистский период) акцентный стих — самый частый размер:

Вашу мысль, / мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий...

(*Маяковский.* Облако в штанах, 1915)

Сумасшедшая, бешеная, кровавая муть!
Что ты? Смерть? Иль исцеленье калекам?
Проведите, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека...

(*Есенин.* Пугачев, V, 1921)

Акцентный стих не был вовсе бесформенным: когда в нем шли подряд равноударные строки, он звучал четче, когда

контрасты между объемами междуударных интервалов были невелики — тоже. Поэты умели этим пользоваться: Маяковский выделяет эмоциональные кульминации своих ранних поэм («...Я выхожу замуж», «...на лобном месте стою») расслаблением ритма, а контрасты к ним (начало и конец «Войны и мира») — укреплением ритма. Это давало возможность выделить из состава акцентного стиха наименее расшатанные его ритмы — только с 1—2—3-сложными междуударными интервалами — и пользоваться ими как особым видом стиха, промежуточным между дольником и акцентным стихом. Так произошло второе открытие тактовика (§ 62) — на этот раз без всякого влияния народного стиха (народный тактовик был преимущественно 3-иктным, литературный — 4-иктным).

Тактовик начала XX в. развился из расшатываемого дольника — напр., путем удлинения сперва срединного интервала (как бы цезурного наращения), а потом и всякого иного. Образцы стихотворений, выдержанных в этом ритме, есть у предреволюционных поэтов («По городу бегал черный человек...» Блока, «На версты и версты протянулось болото...» Бальмонта, «Хвала Солнцу» В. Иванова, «Летают валькирии, поют смычки...» Мандельштама, неоднократно — у Рукавишникова), но они немногочисленны: слух еще сбивается с тактовикового ритма то на более четкий, то на более вольный. Окончательно выделился и оформился тактовик на рубеже следующего периода, когда поэты-конструктивисты попытались сделать его «своим» стихом (как символисты — дольник, а футуристы — акцентный стих), а за ними последовали и другие поэты:

Раненым медведем / мороз дерет,
Санки по Фонтанке / летят вперед...
(*Асеев.* Синие гусары, 1926)

§ 112. *Свободный стих и метрическая проза.* Если тактовик был самой урегулированной формой чистой тоники, то самой неурегулированной ее формой был свободный стих без ритма и рифмы. Именно в это время он начинает свое триумфальное шествие по европейской поэзии XX в.; этот его успех отозвался и в России. Свободный стих может ощущаться как происходящий «от стиха» и «от прозы»; революционным явлением в стихосложении кажется только второе. До сих пор в русской поэзии встречался только первый тип (кроме, разве что, Сумарокова, § 29): читая свободные стихи Фета, читателю как бы казалось, что поэт говорит стихами, но все время их меняет, не в силах выбрать размер, дос-

тойный своего содержания. А читая блоковское «Когда вы стоите на моем пути, / Такая живая, такая красивая, / Но такая измученная, / Говорите все о печальном, / Думаете о смерти, / Никого не любите / И презираете свою красоту,— / Что же? Разве я обижу вас?..» (1908), читатель чувствовал, что поэт высказывает все, что хотел, и что здесь не стихи становятся прозой из-за своей недостаточности, а проза стихами из-за своей совершенной точности. Свободный стих не стал массовым явлением, он возникал в поэзии лишь оттеняющими пятнами, как проба текста на поэтичность; с трудом освобождаясь от ритма как привычного знака поэтичности (переводы Бальмонта из Уитмена), он стремился к полной естественности прозы — риторически-симметричной, повествовательно-непринужденной или разговорно-отрывистой, как в следующих примерах:

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок
   отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно не виденного
   моря,
звучит мне имя твое,
трижды блаженное:
   Александрия!

(*Кузмин.* Александрийские песни, 1908)

Мои родители, люди самые обыкновенные,
Держали меня в комнатах до девятилетнего возраста,
Заботились обо мне по-своему,
Не пускали на улицу,
Приучили не играть с дворовыми мальчиками,
А с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы
На холщевых складных табуретках....

(*Нельдихен.* Праздник, 1920)

— А ты, мать, живей
Поворачивайся!
И седые люди садятся
На иголку ружья.
А ваши мужья?
Живей песи косые,
Старуха, мне, седому
Морскому волку!
Слышу носом,—
Я носом зорок,—
Слышу верхним чутьем:
Белые звери есть.
Будет добыча.

(*Хлебников.* Ночной обыск, 1921)

Антиподом свободного стиха была метрическая проза (§ 59) — свидетельство встречного тяготения прозы к поэтизации. В свободном стихе неметрический текст становился стихом оттого, что приобретал фиксированное членение на строки,— здесь, наоборот, метрический текст становился прозой оттого, что не имел заданного членения и как бы сли-

вался в одну бесконечную строку. В двухсложном ритме с его пропусками ударений эта метричность менее уловима и кажется лишь случайным аккомпанементом пафосу содержания: «...Для Мысли нет твердынь несокрушимых, и нет святынь незыблемых ни на земле, ни в небе! Все создается ею, и это ей дает святое, неотъемлемое право разрушить все, что может помешать свободе ее роста...» (Горький. «Человек», 1903). Трехсложный ритм звучит навязчивее, он как бы не вторит пафосу слов, а сам им его внушает: «...Другие дома не доперли; лишь крыши кривые крыжовниковых красноржавых цветов, в глубине тупиков поваляся, трухлеют под небом; а дом Непере́према прет за заборчик; из сизосеризовой выприны «сам», с пя́типалой рукою и с блюдечком чайным, из окон своих рассуждает...» (Белый. «Маски», 1932). Такая метрическая проза вошла было в моду (под влиянием Белого) в начале 1920-х гг., но быстро сошла на нет.

Б) Ритмика

§ 113. *Освоение дифференцированного ритма.* В области ритмики начало XX в. знаменует такой же поворот от специфически стиховой строгости к языковой естественности, как и в области метрики. Тот процесс, который шел в русском стихе, начиная с XVII в.— все большее ограничение круга словосочетаний, приемлемых в стихе,— во второй половине XIX в. дошел до предела: большинство слоговых позиций во всех размерах было занято обязательно ударными или обязательно безударными слогами, для произвольно варьируемого заполнения почти не оставалось места. Это упрощение и окостенение ритма начинало ощущаться как недостаток, сковывающий выразительные возможности стиха. Развитие стиха в начале XX в.— это разносторонние поиски разнообразия ритма, более свободного использования богатств языка в рамках метра: «нормы свободы в пределах версификации», по выражению А. Белого («Символизм», с. 394).

Поиски эти были сознательны. Андрей Белый, приступая к статистическому исследованию ритма русского 4-ст. ямба, относился к своему материалу не с объективностью исследователя, а с пристрастием художника: в рассмотренном материале он различал «богатые» и «бедные» ритмы и в собственных стихах сознательно воспроизводил первые. Характерно, что свое внимание он сосредоточивал не на частоте ритмических вариаций, а на их сочетаниях в тексте: это именно потому, что он не мог утверждать, будто отдельно взятая ритмическая вариация «На ла́ковом полу́ моём» «лучше», чем «Когда́

не в шу́тку занемо́г», однако мог утверждать, что чередование таких вариаций «лучше», «богаче», т. е. разнообразнее, чем многократное повторение подряд каждой из них в отдельности.

В поисках источников разнообразия ритма поэты обращаются, естественным образом, к прошлому русской поэзии. Перечитывая стихи классиков, они впервые обращают в них внимание не на то, что в них общего,— метр,— а на то, что в них различного,— ритм. Еще Поливанов в 1892 г. описал разницу ритма XVIII и XIX вв. в 6-ст. ямбе, Белый в 1910 г.— такую же разницу в 4-ст. ямбе, Томашевский в 1920 г.— разницу альтернирующего и восходящего ритма в 5-ст. ямбе; непосредственные же наблюдения и эксперименты поэтов часто опережали теорию. Выявленные таким образом специфические ритмы становились осознанным достоянием поэтов и могли использоваться в чистом виде или с рассчитанным преобладанием одного над другим. Преимущественное внимание обращалось на более гибкие ритмы пушкинской и допушкинской эпохи; но и окостенелые ритмы второй половины XIX в. были выразительно использованы, напр., при разработке 4-сложных «пеонов» (§ 117). После освоения первичного ритма стиха в XVIII в. и вторичного ритма в XIX в. теперь происходит, так сказать, освоение дифференцированного ритма стиха.

Забота о разнообразии ритмов проявлялась, конечно, прежде всего в разработке пропусков ударений. Стих с обилием пиррихиев «ценился» выше, чем полноударный стих. В 4-ст. ямбе перестают быть запретными строки типа «И кла*нялся непри*нужденно», в 5-ст. ямбе появляются немыслимые прежде вариации «*От полураспу*сти*вшихся* пионов» (Г. Иванов), «У вы*писавшегося из* больницы» (Б. Пастернак), а в 5-ст. хорее — «*И Анаста*сии *и И*рины» (С. Соловьев), «Вытя*нувшаяся в прово*да» (Э. Багрицкий). Но это увлечение «облегчением» стиха не безысключительно: в «младших» двусложных размерах, 5-ст. ямбе и хорее, средняя ударность стоп, действительно, понижается, свидетельствуя, что их ритм освоен уже настолько, что не нуждается в добавочных подчеркиваниях; однако в «старших» 4-ст. ямбе и хорее она не только не понижается, но даже немного повышается. В самом деле, наряду с пропусками ударения здесь культивируются (хотя и в меньшей степени) и полноударные строки, часто — со «стопобойным» расположением словоразделов; у таких поэтов, как Балтрушайтис или Городецкий они — заметное средство художественной выразительности:

Ма́лых ло́док ре́ет ста́я,
Белым роем дали нежит;
В белой пене тихо тая,
Вал за валом отмель режет...
(*Брюсов.* У моря)

Морско́й горбу́н от пе́ны пья́н,
На дне сидит, навзрыд кричит.
Глаза-шары точат туман,
Зеленый зев валы катит...
(*Городецкий.* Морской горбун)

Точно так же не остались без внимания и выразительные возможности сверхсхемных ударений. Частота сверхсхемных ударений на анакрусе учащается еще больше (даже по сравнению с языковой вероятностью), доля полновесных знаменательных слов на анакрусе — тоже. Вкус к отягчению анакрусы и вкус к пропускам ударений в ямбе порождал хореические перебои в начале стиха, изредка поэты даже позволяют себе ставить на них интонационно выделенное двухсложное слово («Тайна? Ах, вот что. Как в романе. Я...» в «Путнике» Брюсова); а несколько стихотворений, в которых такой ритм выдержан систематически, превращаются в своего рода логаэды на ямбической основе (ср. § 36). А в отдельных экспериментах эти отягчения захлестывают и внутреннюю часть строк — таков стих позднего Брюсова:

Взмах! Взлет! Челнок, снуй! Вал, вертись вкруг!
Привод, вихрь дли! Не опоздай!
Чтоб двинуть косность, влить в смерть искру,
Ткать ткань, свет лить, мчать поезда...
(«Машины», 1924)

§114. *Архаизация 4-ст. ямба и хорея.* В применении к 4-ст. ямбу и хорею освоение дифференцированного ритма означало прежде всего восстановление в правах ритмических форм «На ла́ковом полу́ мое́м» и «Изво́лила Елисаве́т» — форм, естественных в языковой модели, привычных в стихе XVIII в., но оставленных в послепушкинскую эпоху. Возрождение их означало отступление простоты альтернирующего ритма перед языковой естественностью; но на первых порах эти ритмические вариации ощущались как архаизация, если не манерность. Первый толчок в этом направлении дал В. Брюсов (в 1896—1899 гг. много изучавший поэзию XVIII в. для ненаписанной «Истории русской лирики»): в его 4-ст. ямбе 1899—1900 гг. впервые за много десятилетий I стопа чаще несет ударение, чем II-я. Этот опыт был подхвачен А. Белым: в 1904—1909 гг. (отчасти одновременно со своими стиховедческими исследованиями) он еще решительнее снижает ударность II стопы — во многих стихотворениях она становится слабее не только I-й, но и III стоп. Примечательны тематические ассоциации этого ритма: в сборниках «Пепел» и «Урна» (1909) он преобладает в стихах о «страшном мире»

уродств, вакханалий и бессмысленного мятежа, а традиционный двухчленный ритм — в стихах об успокаивающем холоде природы и знания. Ср.:

Бока́*лы о*сушал, молча́л,
Каме*лию* в петлицу фрака
Воткнул и в окна хохотал,
Из душ*ного* ночного мрака,
Туда, — где каменный карниз
Свети*лся пред*рассветной лаской, —
И в рдя*ность шел*ковистых риз
Яви*лся и* закрылся маской,
Прики*дываясь мерт*вецом...
(«Вакханалия», 1906)

О пусть трево́жно разум бро́дит
*И за*мирает сердце — пусть,
Когда в очах моих восходит
*Фило*софическая грусть.
Сажусь за стол... И полдень жуткий,
*И по*желтевший фолиант
Заложен бледной незабудкой
*И ко*решок, и надпись: Кант...
(«Искуситель», 1908)

Опыт Белого увлек за собою всех. Почти у каждого поэта начала XX в., от Сологуба и Бальмонта до Игоря Северянина, прослеживается одна и та же эволюция ритма 4-ст. ямба: понижение ударности II стопы и соответственное повышение I-й. У большинства авторов ударность II стопы спускается до уровня начала XIX в. Пишутся целые стихотворения, в которых II стопа совсем или почти не несет ударений: таково экспериментальное «Ночь на кладбище» Белого, такова «Элементарная соната» Северянина из двух 4-ст. полустиший:

О ми*лая*, как я печалюсь! о ми*лая*, как я тоскую!
Мне хо*чется* тебя увидеть — печаль*ную* и голубую.
Мне хо*чется* тебя услышать, — печаль*ная* и голубая,
Мне хо*чется* тебя коснуться, люби*мая* и дорогая...

Изысканные малоударные вариации, предельно обнажающие ритмический рисунок, пользуются в эту пору повышенным вниманием: отсюда и такие ритмические раритеты, как строки: «...Преданье прятало свой рост *За железно*дорожный корпус, *Под железно*дорожный мост» (Пастернак), «Мечта, в страданьях изжитая *И неосу*ществлен*ная* (Волошин), «*Я человеконе*навистник *И не революци*онер» (Сельвинский. «Записки поэта»).

4-ст. хорей, опираясь на естественный языковой ритм и на прочную традицию, восходящую к ритму народного стиха, успешнее устоял против этой тенденции к ослаблению II стопы. Но и здесь оказалось возможным такое явление, как стих Цветаевой, в котором едва ли не единственный раз за всю

историю этого размера II стопа оказывается, как в ямбе, слабее I-й:

Горе! Горе! Дважды пал!
Ста́ро*го* *гре*му́чий ва́л
Выхва*тил* *зелено*кудрый,
Юно*го* *сле*пая удаль
Чуди*щу* *швыр*нула в пасть.
Горе! Горе! С черным — снасть!

Кормщи*кам* *кро*вавый пир!
Горе! Горе! Дважды сир
Край наш, *на* *ку*ски искрошен,
Вместо пажитей роскошных—
Коршу*нов* *кро*вавый слет...
Горе! Горе! Море слез!

(«Ариадна», 1924)

§ 115. *Поляризация 6-ст. ямба.* В применении к 6-ст. ямбу освоение дифференцированного ритма означало четкое ощущение разницы между мужской цезурой с ее архаической строгостью XVIII в. и дактилической цезурой с ее послепушкинской зыбкой гибкостью. Уже в XIX в., как было сказано (§ 92), намечается различное распределение этих форм в различных стихотворениях: так, у А. К. Толстого ритм 6-ст. ямба заметно симметричнее в строфических романсах, чем в нестрофических медитациях, а у Фета в переводном сатирическом «Дюпоне и Дюране», чем в оригинальной элегической лирике. Теперь, в начале XX в., эта поляризация симметричного и асимметричного стиха идет еще дальше. Этому способствовало и освоение новых строфических форм, напр., со сплошными мужскими окончаниями: в них меньше чувствовалась связь с традицией и необходимостью сочетать оба традиционные типа 6-стопника. В трехстишиях Бальмонта трехчленный асимметрический стих выступает почти в чистом виде:

Как страшно-ра́*достный* и бли́зкий мне приме́р,
Ты все мне чу́*дишься*, о ца́рственный Бодле́р,
Любовник у́*жасов*, обры́вов и химе́р!

(«К Бодлеру», 1899)

Этот трехчленный альтернирующий ритм господствует почти у всех поэтов: тенденция 6-ст. ямба быть стихом самостоятельным и цельным, а не суммой двух 3-ст. ямбов, отчетливо наметившаяся еще в пушкинскую эпоху, одерживает здесь решительную победу. Средняя ударность стоп по периоду впервые показывает, что II стопа становится сильнее III-й, а у некоторых поэтов доля дактилической цезуры, характерной для асимметрического ритма, падает даже ниже языковой вероятности — 50%:

Над ризой бе*лою*, как уголь волоса,
Рядами строй*ными* невольницы плясали,
Без слов кристаль*ные* сливались голоса,
И *кас*танье*тами* их пальцы потрясали.

Горели *синие* над ними небеса,
И осы жад*ные* плясуний донимали,
Но слез не вы*жали* им муки из эмали,
*Нео*пали*мою* сияла их краса...
(*Анненский.* Второй фортепианный сонет, до 1904)

Противоположный этому симметрический двухчленный ритм продолжает существовать у таких поэтов, как Бунин, Брюсов или Клюев; у всех это знак установки на классическую или архаическую старину, как бы через голову ближайших предшественников:

Как ста́рым моряка́м, живу́щим на поко́е,
Все снится по ночам пространство голубое
И сети зыбких вант,— как верят моряки,
Что их моря зовут в часы ночной тоски,
Так кличут и меня мои воспоминанья...
(*Бунин.* Зов, 1911)

Преобладание альтернирующего ритма, объединяющего полустишия, имело следствием новую (после Случевского, § 92) попытку перейти от цезурованного 6-стопника к бесцезурному. Ее предпринял В. Нарбут; но, верный своей эстетике эпатирующего уродства, он старался главным образом создать неуклюжий аритмичный стих, отвечающий безобразию содержания, и поэтому опыт его не привлек последователей:

Шарк — размости́лись по угла́м: вот как на па́секе
колоды, шашелем поточенные, стынут.
Рудая домовиха роется за пазухой,
скребет чесалом жесткий волос: вошь бы вынуть...
(«Нежить», 1912)

§ 116. *Сглаживание 5-ст. ямба и хорея.* В применении к 5-ст. ямбу освоение дифференцированного ритма проявилось не так сильно: история этого размера была еще не столь длинна и запас накопленного разнообразия не столь велик. Однако и здесь происходит обращение к опыту дальних предшественников через голову ближних, и оно имело исключительную важность. Это — исчезновение цезуры в 5-ст. ямбе. Тенденция развития к естественности языкового ритма и разнообразию ритмических и синтаксических вариаций, наметившаяся в пушкинскую эпоху и задержанная потом реставрацией цезуры (строгой или ослабленной) во второй половине XIX в., одерживает теперь решительную победу. Перелом происходит в первое десятилетие XX в., он совершается стихийно, без выделения ведущих фигур; можно за-

метить, что в более разговорном драматическом стихе цезура исчезает быстрее и в большей степени, чем в лирическом. Поначалу можно заметить некоторую сдержанность в расшатывании цезуры: если поэт не ставит словораздела после 4 слога, то он старается поставить его после 5-го (нечто вроде передвижной цезуры надсоновского 6-ст. хорея, § 88); но затем и это ограничение отпадает. После 1910 г. цезурованный 5-ст. ямб почти полностью выходит из употребления (сохраняясь лишь в намеренных стилизациях, таких, как «Всадник» Кузмина или «Послание на Кавказ» В. Иванова). Общий же процент словораздела на бывшей цезурной позиции падает с 80—100% во второй половине XIX в. до 60% в лирике и 55% в эпосе и драме: это уровень бесцезурного стиха пушкинской эпохи.

Падение цезуры сказывается и на ритме ударений. Как и в пушкинскую эпоху (§ 67), установление бесцезурного стиха естественно влечет сглаживание контраста между средней ударностью сильных (I и III) и слабых (II и IV) стоп: с 23—30% он сокращается до 17—25% (меньше в лирике, больше в драме). Особенно заметно, в соответствии с естественным языковым ритмом, понижается ударность III стопы. Это создает благоприятные условия для развития нисходящего ритма «немецкого» типа (II стопа равносильна или сильнее III-й: «Или газетою Литературной...»), совсем было оттесненного в предыдущем периоде восходящим ритмом «французского» типа (II стопа сильнее I-й). Разработку такого ритма начал Брюсов на рубеже 1890—1900-х гг. (одновременно с разработкой архаизированного — тоже «нисходящего» — ритма в 4-ст. ямбе):

Канатов скри́п и окрики люде́й,
И общий го́вор смешанных наречий...
Но горе те́м, *кто не* нашел друзей,
Кто был обма́*нут вож*деленной встречей!
Для тех гете́*ры соб*рались сюда,
Прельщают взгл*ядом*, *об*нажили плечи...
(«Аганатис», 1897—1898)

Осознанность этого ритмического эксперимента видна из того, что в одной из «элегий» 1901 г. Брюсов подчеркивает безударность III стопы цезурою после нее и внутреннею рифмой: «В ночном без*людии* немых домов Молюсь о *чуде я* недавних снов...». Такой ритм совпадает с ритмом 4-ст. ямба с наращением, любимого размера Северянина; неудивительно, что этот поэт повторил его в целом ряде стихотворений («Любить плени*тельно* одну и ту же, В поползнове*нии*

молить: приди!..»), даже в сдвоенных строках («И ты шел с женщиной — не отрекись...» и т. д. — см. § 106). Это как бы синтез и восходящего и нисходящего ритма: II стопа здесь сильнее и I-й и III-й. В менее отчетливой форме он встречается у В. Гофмана, ранней Цветаевой и зрелого Мандельштама («...И я люблю *обы*кновенье пряжи: Снует челнок, *вере*тено жужжит...»).

В чистом виде нисходящий ритм 5-ст. ямба появляется у сравнительно немногих поэтов (кроме Брюсова — Кузмин, Городецкий), но тенденция к нему прослеживается почти у всех: и Блок, и Белый, и Волошин в ранних стихах держатся «французского» восходящего ритма, завещанного лирикой XIX в., а потом переходят к альтернирующему (иногда даже нисходящему, как Цветаева).

Сглаживание ритма происходит и в родственном размере — 5-ст. хорее. Во второй половине XIX в. II стопа 5-ст. хорея несла почти постоянное ударение, и разница в ударности слабой I-й и сильной II стоп приближалась к 50%; теперь ударность II стопы понижается и сравнивается с III-й (как в первой половине XIX в.), а ударность I стопы повышается (разница в ударности сокращается до 35%). Это тоже шаг от специфически стихового ритма к естественному языковому; он лишний раз свидетельствует, что влияние народного хорея (с его восходящим ритмом) здесь слабеет, и 5-ст. хорей укрепляется как «книжный» элегический размер. В стихах начинают использоваться — сперва в качестве ритмического курсива, а потом изредка и самостоятельно — полузапретные ранее вариации с пропуском ударения на II стопе, дающие непривычный для этого размера альтернирующий ритм:

В *не́кой разлинó*ванн*ости* нóтной
Нежась *напо*добие *про*стынь —
*Железнодо*рожные *по*лотна,
Рельсо*вая* режу*щая* синь!
Пушкин*ское*: сколько их, куда их
Гонят! (*Мино*вало — не поют!)
Это — *уез*жают — *поки*дают,
Это — *осты*вают — *отста*ют...
(*Цветаева.* Рельсы, 1922)

Здесь намечается направление развития этого размера в следующий, советский период.

§ 117. *Трехсложные и четырехсложные размеры.* Трехсложные размеры с их устойчивым ритмом представляли сравнительно мало возможностей для ритмических экспериментов. Те поэты, которые не чуждались трехсложников, держались в них тех же норм и тенденций, которые установились в XIX в.; разве что тоньше стало выразительное использование неотягченных и отягченных сверхсхемными уда-

рениями вариаций для передачи светлых и мрачных картин и чувств:

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба,
И за кружевом тонким березы
Золотая запела труба...
(*Блок*. Пляски осенние, 1905)

Он не весел — *твой* свист замогильный...
Чу! опять бормотание шпор...
Словно змей, *тяжкий*, сытый и пыльный,
Шлейф твой с кресел ползет на ковер...
(*Блок*. Унижение, 1911)

Только к концу нашего периода начинаются пробы новых ритмов и в трехсложниках: во-первых, предельная загрузка их тяжелыми сверхсхемными ударениями — здесь экспериментирует поздний Брюсов, одновременно с аналогичными своими экспериментами в ямбах (§ 113):

Вку́с! осяза́нье! *звук*! за́пах! над сли́тыми
В му́зыку, све́т! *ты взмыл* ски́птром, смычко́м:
Ра́дугой ре́жь — *дни*, *ночь* — а́эроли́тами,
Во́й *Этной* ввы́сь, *пой* внизу́ светлячко́м!
(«Хвала зрению», 1922)

Во-вторых, облегчение от схемных ударений — здесь наиболее заметны и влиятельны были эксперименты Пастернака, но предшественником его был Северянин, причем у второго пропуски ударений подчеркивали плавность, а у первого — прерывистость интонаций:

...Я сли́воч*ного́ не* име́ю, фиста́шко*вое́ все* распро́дал;
Ах, гра́жда*не*, *да не*уже́ли вы тре́бу*ете́ крем*-брюле́?..
(*Северянин*. Мороженое из сирени, 1912)

...Разби́ться им не́ *обо что́*, и зано́сы
Чугу́нною це́пью проно́сятся по́низу
Поля́ми, *по че́рес*поло́сице, в по́езде...
...Расска́льзы*ва́ющаяся́ ар*тилле́рия
Тарелями ластится к отзывам ве́тра...
(*Пастернак*. Дурной сон, 1914—1929)

Наряду с трехсложными ритмами в описываемое время впервые стали практической проблемой ритмы четырехсложные: пеоны. До сих пор они были больше предметом теоретических размышлений над ритмом традиционных ямба и хорея; теперь, с освоением нетрадиционных длинных строк, в которых слух терялся бы без выделения опорных частоударных стоп, опыт ощущения пеонических ритмов обога-

щается. До сих пор только в 6-ст. хорее поэты различали ритм цезурованный, непеонический («До́лго не сдава́лась / Лю́бушка, сосе́дка...») и бесцезурный, пеонический 3-й («Вылета́ла бедна пта́шка на доли́ну...»); теперь аналогичным образом стал различаться ритм и в 7-ст. хорее (непеонический: «Ты в гробни́це распросте́рта в ми́ртовом венце́...»; пеонический 1-й: «Спи́те, полуме́ртвые, увя́дшие цветы́...», и в 7-ст. ямбе (непеонический: «Стояла се́рая скала́ на берегу морско́м...»; пеонический 2-й: «Зеле́ненький, зеле́ненький, зеле́ный мой лужок...»). Осторожные эксперименты с этими ритмами предпринимались в трех направлениях. Во-первых, это чередование разностопных стихов, объединяемых пеоническим ритмом, напр. 8- и 6-ст. хореев, ощущаемых как 4-ст. и 3-ст. пеон 3-й:

По земле́ идет краси́вый тихий ю́ноша влюбле́нный,
Но в кого́ он так испу́ганно влюбле́н?..
(*Рукавишников.* 1909—1914)

Во-вторых, это отказ от цезур, поддерживавших стих, пока пеонический ритм был в нем непривычен — напр., в 8-ст. хорее (пеон 3-й):

Солнце я́сно на зака́те позоло́тит окна да́ч,
Друг за дру́гом налеза́ющих наве́рх, на склон горы́;
На балко́нчики карте́жников сведе́т тоска-пала́ч,
Подогре́ть сердца пусты́е острым тре́петом игры́...
(*Городецкий.* 1906)

В-третьих, это попытка регулярного пропуска ударений в пеоне — она должна была как бы низвести вторичный ритм пеона 3-го до первичного ритма хорея, где такие пропуски обычны:

Переки́ды*ваемые*, опроки́дыв*аемые*,
Разозли́лись, разбеси́лись белоу́сые угри́.
Вниз отбра́сы*ваемые*, кверху вски́ды*ваемые*,
Расплета́лись и сплета́лись от зари́ и до зари́...
(*Брюсов.* Буря с берега, 1914)

Была даже сделана попытка писать пятисложным размером («пентоном 2-м»), не подчеркивая цезурами границы стоп; но ритм этот оказался неотличим от ритма дольника (особенно при неизбежном появлении сверхсхемных ударений), и опыт остался единичным (до 1980-х гг., см. § 137).

Безво́дные золоти́стые пересы́пчатые барха́ны
Стремятся в полусожженную неизведанную страну,
Где правят в уединении златолицые богдыханы,
Вдыхая тяжелодымную златоопийную волну...
(*Шенгели.* Барханы, 1916)

§ 118. *Дольник и тактовик.* Ритмика двух новых метров, получивших разработку в начале XX в., — дольника и тактовика — поставила перед стихотворцами проблему нового рода. Ритмика силлабо-тонических размеров опиралась на постоянные междуиктовые интервалы; ритмические тенденции распространялись лишь на распределение ударений и их пропусков по сильным местам стиха и на распределение сверхсхемных ударений по слабым местам стиха. Ритмика размеров, промежуточных между силлабо-тоникой и тоникой, опирается на переменные междуиктовые интервалы: ритмические тенденции распространяются здесь и на распределение более коротких и более длинных интервалов по стиху. По естественному языковому ритму они распределялись бы на протяжении стиха равномерно; в действительности эта равномерность нарушается, в каждом размере по-своему.

В 3-иктном дольнике на первых порах 1-сложные и 2-сложные интервалы встречаются на обеих междуиктных позициях с одинаковой частотой; но затем 1-сложные интервалы все больше начинают сосредоточиваться на II позиции: у Блока ритмические вариации типа «Вхожу́ *я* в тё́мные хра́мы» немного даже преобладали над вариациями типа «Там жду́ я Прекра́*сной* Да́мы», у его продолжателей они сравниваются, у Ахматовой последняя вариация уже преобладает над первой, а у Цветаевой вытесняет ее почти полностью. Это постепенное укорачивание последнего интервала — проявление той же тенденции облегчения стиха к концу строки, по какой в силлабо-тонических размерах к концу строки все реже появляются сверхсхемные ударения и все чаще — пропуски схемных ударений. Параллельно этому процессу в эволюции раннего 3-иктного дольника прослеживаются два других. Во-первых, все реже употребляется полносложная ритмическая вариация типа «В тени у высокой колонны» (у Брюсова она составляет около половины всех строк, у Цветаевой почти отсутствует): дольник как бы стремится отмежеваться от правильных трехсложных размеров, из которых он вышел. Во-вторых, все чаще встречается пропуск ударения на среднем икте — в вариациях типа «Неожи́данный аквило́н» (у символистов они единичны, у акмеистов составляют 10%, у Цветаевой — целых 25% всех строк): дольник отходит от полноударности (характерной для трехсложных размеров) и развивает тенденцию к альтернирующему ритму (характерному для двухсложных размеров). В результате взаимодействия этих трех процессов круг ритмических вариаций, употребительных в 3-иктном дольнике, быстро сокращается (причем слово-

емкость размера уменьшается почти вдвое), и гибкий естественно-языковой ритм уступает место четкому специфически-стиховому, близкому к логаэдам: происходит процесс, аналогичный становлению вторичного ритма в ямбе и хорее. Ср.:

Мне страшно с Тобой *встре*чаться,
Страшнее Тебя не встречать.
Я стал *все*му удивляться,
На всем уловил *пе*чать.
По улице хо*дят* тени,
Не пойму — *жи*вут или спят.
Прильнув к *цер*ковной ступени
Боюсь оглянуться назад...
(*Блок*, 1902)

Прости меня! Не хотела!
Вопль вспо*ротого* *ну*тра.
Та́к смертники ждут *рас*стрела
В четвертом часу *ут*ра
За шах*матами*... Усмешкой
Дразня коридор*ный* глаз.
Ведь шах*матные же* пешки!
И кто-то игра*ет* в нас...
(*Цветаева*. Поэма конца, 1924)

В 4-иктном дольнике основное направление эволюции было то же: к сокращению последнего интервала в стихе (вариации типа «Де́вушка пе́ла в церко́вном хо́ре» — все чаще, вариации типа «В густо́й траве́ пропаде́шь с голово́й» — все реже) и к учащению пропусков ударений в альтернирующих позициях — на III и I икте (вариации типа «Гу́б непрело́жнейшее родство́», «Предоставля́ли суди́ть горе́» — все чаще). Но здесь эти тенденции реализуются не так последовательно: во-первых, потому что число ритмических вариаций в 4-иктном стихе больше и унифицирующему упрощению они поддаются труднее, во-вторых, потому что 4-иктный стих больше открыт дезорганизующему влиянию акцентного стиха (тоже по большей части 4-ударного). Поэтому третья тенденция, избегающая полносложных вариаций (типа «Я меч, заостренный с обеих сторон») здесь не развивается: наоборот, на исходе нашего периода доля таких вариаций возрастает (в «Люблю» и «Про это» Маяковского — треть всех строк) — дольник как бы стремится опереться на правильные трехсложные размеры, чтобы не раствориться в более свободных формах тонического стиха. Этот наплыв полносложных форм отчасти захватил даже 3-иктный дольник этого времени (у Есенина — около половины всех строк).

В тактовике ритмические закономерности устанавливаются еще с трудом: это слишком малоупотребительный размер. Двое поэтов, которые обращаются к этому стиху чаще других,— Блок и Бальмонт обнаруживают все-таки тенденцию, организующую стих: средняя длина междуиктового интервала к концу стиха удлиняется — учащаются 3-сложные интервалы: «В стари́нном до́ме есть высо́кий за́л, Но́чью

в нем слы́шатся ти́*хие шагú*...», «По городу бе́гал че́р*ный чел*ове́к, Гаси́л он фона́рики, кара́б*каясь на* лестницу...». Это неожиданным образом совпадает с ритмическим строем народного тактовика (§ 13), но нимало не совпадает с общей тенденцией литературного стиха к облегчению ритма в конце строки. Поэтому на втором этапе становления тактовика, у конструктивистов и других поэтов 1920-х гг., получает преобладание противоположная тенденция: средняя длина интервалов к концу стиха укорачивается, учащаются 1-сложные интервалы: «Ра́неным медве́дем моро́з *де*ре́т, Са́нки по Фонта́нке мча́т *впе*ре́д...». Таким образом, эволюция тактовика в описываемое время аналогична эволюции дольника, но протекает она позже, и итоги ее проясняются уже к следующему периоду.

§ 119. *Чистая тоника.* Ритмика акцентного стиха начала XX в. тоже не стихийно следует естественному языковому ритму: в ней чувствуется, что акцентный стих этой эпохи возник не из ритмизации прозы (как когда-то в XVII в.), а из деритмизации более правильного литературного стиха. От половины до трех четвертей всех строк (иногда и больше) в нем приходится на 4- и 3-ударные стихи, более других разработанные в дольнике и в тактовике. Около половины всех строк (у Маяковского) укладывается в ритм дольника — это заметно выше теоретической вероятности и показателей народной говорной тоники. У других поэтов в акцентном стихе возникали и другие ритмические тенденции: у Хлебникова в «Маркизе Дэзес» и некоторых других произведениях увеличена доля строк, имеющих ямбический и хореический ритм (не менее чем вчетверо против вероятности), у Есенина в «Пугачеве» сцены, написанные акцентным стихом, сближаются с дольниковым ритмом других сцен обилием строк не только дольникового, но и правильного трехсложного ритма (более чем втрое против вероятности). Наиболее близок к естественному языковому ритму акцентный стих Демьяна Бедного начала 1920-х гг., сознательно имитирующий раек и лубок; именно из сопоставления с ним виднее всего следы происхождения акцентного стиха остальных поэтов из дольника и через него — из силлаботоники. Понятно, что поэты могли пользоваться этим: кульминационные (или антикульминационные) места поэм раннего Маяковского обычно ритмически выделены скоплением необычно длинных, необычно коротких, необычно ритмически-гладких (или негладких) строк.

То же самое относится, хотя и в меньшей степени, к свободному стиху. Отчасти причина этому — традиция немец-

кого свободного стиха, в котором преобладают дольниковые ритмы (как в силу естественной языковой частоты основных и побочных ударений, так и в силу влияния античных образцов); поэтому русские переводы и подражания XIX в. по большей части оказывались не чем иным, как вольными (т. е. «неравноиктными») белыми дольниками. Таковы же и многие стихи начала XX в., рассчитанные, по-видимому, на то, чтобы восприниматься как свободный стих: «Пробуждение» и др. стихи из «Кормчих звезд» В. Иванова напоминают «Нептуну Леверрье» и другие опыты Фета, а в переводах Бальмонта из Уитмена отчетливо слышится такой же гекзаметрический ритм, как в михайловских (и иных) переводах «Северного моря» Гейне. Даже «Труба Гуль-муллы» Хлебникова представляет собой вольный белый дольник. Среди «Александрийских песен» Кузмина одни представляют собой слегка расшатанные нерифмованные тактовики («Вечерний сумрак над теплым морем...» и др.), в других аритмические стихи организуются параллелизмами и анафорами (парадоксальное влияние молитвословного стиха — может быть, не без влияния А. М. Добролюбова) и лишь некоторые дают вполне естественный непредсказуемый прозаический ритм, в котором стихоразделы подчеркивают синтаксическое членение: анжамбманов стих Кузмина не знает. Именно этот тип стиха был подхвачен и разработан Нельдиxеном, а потом перешел в распоряжение советских поэтов.

§ 120. *Стихи для глаза и стихи для слуха.* Поиски новых ритмических средств выразительности побуждают поэтов начала XX в. обратить внимание и на такой внешний аспект, как графическое оформление стихотворного текста. Оно оказалось способно передать многие детали интонации, дополняющие основной ритмический рисунок.

Традиция оформления стихотворного текста в европейской и в русской поэзии сводилась к тому, что отдельные стихи печатались отдельными строками; это было для читателя сигналом их соотнесенности и соизмеримости, концы строк служили членящими паузами. Когда Пушкин располагал рифмованные двустопники «Три у Будрыса сына, как и он, три литвина...» в одну строку, он этим придавал им эпическую плавность, а когда печатал двустопник «Шумит, Бежит / Гвадалквивир» в две одностопные строчки, он этим подчеркивал их лирическую отрывистость. Опыт, приобретенный стихотворцами начала XX в. и над сверхдлинными и над сверхкороткими размерами (§ 105), заставил их еще лучше ощутить эффект обоих приемов — и слития и дробления — и побудил пользоваться ими еще шире.

Слитие строк в сплошной текст практиковалось иногда и ранее — в дешевых или юмористических изданиях. Оно было сигналом простоты — как бы предписывало читать этот текст (хотя бы про себя) «просто как прозу». М. Горький, помещая свою «Песню о Соколе» (четкий 2-ст. ямб) в составе «Очерков и рассказов» 1898 г., именно по этой причине напечатал ее сплошными прозаическими строчками. Но в эпоху, которая искала в поэзии не столько простоты, сколько тонкости и сложности, этот пример не нашел подражания: только М. Шкапская в ряде стихотворений 1919—1922 гг. (подчеркнуто камерного содержания) применила этот прием. Более того, экспериментаторы сумели и в простоте найти лазейку к изысканности: в 1920-х гг. Сельвинский написал «Новеллу о загадке объявленной жизни» в виде вереницы газетных объявлений, по-газетному и оформленных, и читателю предоставлялось самому выискивать в них рифмы и прочие признаки стиха. Из позднейших примеров можно назвать разве что «Тобольского летописца» Л. Мартынова (1937).

Дробление строк было приемом, гораздо более многообещающим. Экспериментировать с ним начал Андрей Белый: в «Урне» стихотворения «Когда...», «Прости» и др., написанные 6-ст. ямбом, напечатаны строчками не по стиху, а по полустишию; в 1911 г. в стихотворении «Шут» (написанном простейшим 3-ст. ямбом) он не только дробит стихи, но и сдвигает раздробленные куски их то правей, то левей,— видимо, сигнализируя этим о повышении и понижении голоса; сборник «Королевна и рыцари» (1918) почти весь состоит из подобных типографских ухищрений (ср. автопародию «Шутка» в следующем сборнике «Звезда»); а сборник «После разлуки» (1923) содержит в предисловии теоретическую мотивировку их («Будем искать мелодии»), причем не только для стиха, но и для прозы. Футуристы с их любовью к отрывистым вскрикивающим интонациям охотно подхватили этот прием, хотя и в самом упрощенном виде — с дроблением стиха, но без сдвигов. У Маяковского дробление стиха становится правилом: до 1923 г. раздробленные фрагменты стиха он печатает «столбиком», как самостоятельные строки, после 1923 г.— «лесенкой», со сдвигом неначальных фрагментов вправо, что позволяло легче различать первостепенные (межстиховые) и второстепенные (внутристиховые) членения текста. Обычное членение стиха Маяковского — 2+2 или 1 + 1 + 2 слова (в 3-ударнике — 1 + 2 слова), что в общем соответствует естественному соотношению синтаксических связей в стихе. За Маяковским практику дробления

стиха (столбиком ли, лесенкой ли) усвоили, хотя и не с таким постоянством, почти все поэты 1920-х гг.

Такого рода графическое оформление подсказывало читателю лишь самые грубые интонационные очертания стиха: отрывистое начало, плавный конец. Попытки передать типографскими средствами более тонкие декламационные подробности предприняли в 1920-х гг. конструктивисты: И. Сельвинский и А. Чичерин отмечали повышения голоса знаками «?» и «!» внутри слов, Б. Агапов («Лыжный пробег») — наклонными линейками, А. Квятковский расписывал стихи слог под слогом, чтобы показать изохронность их частей. Попытки создать «стихи для слуха» остались без последствий.

Об остальных экспериментах с графикой стиха, не имевших прямого отношения к ритмике, здесь достаточно самого краткого упоминания: это выравнивание строк по правому полю (П. Потемкин, В. Шершеневич) или по средней оси (палиндромический «Уструг Разина» Хлебникова, имитация мемориальной надписи у Г. Санникова), двухстолбцовый текст, допускающий различный порядок чтения (ранний С. Третьяков), фигурные стихотворения (И. Рукавишников; ср. позднее «Мой номер» Кирсанова и «Изопы» Вознесенского). Это «стихи для глаза» в чистом виде, на массовое распространение никогда не притязавшие.

В) Рифма

§ 121. *Вторая деграмматизация и свобода сочетаний.* Рифма и как средство организации и как средство фонического украшения стиха была одним из самых заметных его элементов; понятно, что в эпоху новой переоценки художественных ценностей она сразу привлекла внимание поэтов-экспериментаторов. Из двух основных тенденций — реставраторской и новотворческой — здесь решительно преобладала вторая. Реставраторству в области рифмы, собственно, нечем было заниматься: от Ломоносова и до конца XIX в. нормы рифмовки, несмотря на временные потрясения, оставались одни и те же, ничто существенное не было забыто и не требовало сознательного восстановления (кроме, разве что, богатой рифмы, о которой речь будет ниже, § 126). Напротив, новотворчеству в области рифмы открывался широкий простор: ощущение исчерпанности традиционного запаса рифм и необходимости его обновления было общим. Не случайно С. Андреевский, поэт, отрекшийся от поэзии, статью свою об исчерпанности всех поэтических форм вообще озаглавил именно «Вырождение рифмы» (1901).

Ощущение привычности, легкости, невыразительности вызывалось прежде всего, конечно, рифмами грамматически однородными. Поэтому самое заметное и общее явление в эволюции русской рифмы начала XX в.— это ее деграмматизация. Мы видели, что царством грамматической рифмы в русской поэзии была силлабика; первая резкая деграмматизация приходится на XVIII век, начиная с Кантемира (§ 18); в XIX в. движение деграмматизации приостановилось, а отчасти, может быть, даже пошло вспять (§ 69, 96); теперь происходит новый резкий сдвиг, вторая деграмматизация рифмы.

Общее соотношение женских рифм, образованных одинаковыми и разными частями речи, у Ломоносова, Пушкина, Некрасова держалось около 85 : 15, у Брюсова оно падает до 70 : 30, у Маяковского до 50 : 50. Самые заметные из однородных рифм, глагольные, у Пушкина насчитывали 16%, у Брюсова — 7%, у Маяковского — меньше 1%. Самые обильные из однородных рифм, рифмы на существительные, бывают более заметны, когда рифмующие слова созвучны во всех числах и падежах («тень-сень», «тени-сени»...), и менее заметны, когда они созвучны лишь в одном или нескольких падежах («тень-день», «тени-дня»...); отношение первых, более «парадигматичных» рифм ко вторым у Пушкина и Некрасова было около 7 : 3, у Брюсова — 5 : 5, у Маяковского — 3 : 7,— отношение становится обратным. Сказанное относится к женским рифмам, но тот же процесс деграмматизации происходит и в мужских и в дактилических — в мужских несколько менее ярко, в дактилических, наоборот, еще более ярко. Мы видели, что у поэтов XIX в. доля грамматических рифм среди дактилических была особенно высока — около 90%. («затерялося-шлялося» «страшная-бесшабашная»...), а у Маяковского, Пастернака, Асеева она падает до 35% (да и тут же однородность всячески затушевывается: «дочери-очередь», «кобзами-об землю»...). Грамматические рифмы ощущаются как недостаток, неграмматические — как достоинство: Брюсов даже переименовывает их в «богатые рифмы» (а «богатые» — в «глубокие»). Маяковский провозглашает: «Поэты, покайтесь, пока не поздно, Во всех отглагольных рифмах!» («Верлен и Сезан»). Именно обобщая опыт своего литературного поколения, пережившего эту вторую деграмматизацию рифмы, через несколько десятилетий Р. Якобсон выдвинул свою концепцию истории рифмы в целом, сводившую всю ее к сквозному многовековому процессу деграмматизации.

Другим важным событием в истории рифмы этих лет

было завоевание свободы сочетаний. До сих пор если стихотворение начиналось, скажем, сочетанием мужских и женских рифм, то оно так и выдерживалось до конца; внезапное появление в середине стихотворения дактилических рифм (как в «Рыцаре на час») ощущалось как выразительный перебой. Теперь, с распространением микрополиметрии (§ 108), распространилась и возможность менять сочетание окончаний на каждом шагу. В старших поколениях наибольшей свободы в игре окончаниями достиг Брюсов в имитациях верхарновского стиха и Блок в некоторых стихотворениях «Города»; в младшем она стала общедоступной после поэм Хлебникова и «Облака в штанах» Маяковского. Это не было столь массовым явлением, как деграмматизация рифмы — классическая традиция стихов с ровным чередованием клаузул не прекращалась, но это была новая область, удобная для экспериментов, столь характерных для эпохи.

§ 122. *Освоение редкой рифмы.* Расширение привычного круга рифм, выразившееся столь ярко во второй деграмматизации, совершалось сразу во всех трех аспектах трактовки рифмы — в лексико-грамматическом, метрическом и, конечно, фоническом (ср. § 37).

В *лексико-грамматическом* аспекте это означало, во-первых, широкое использование в рифме нетрадиционной лексики, во-вторых,— непривычных в такой позиции грамматических форм. И в том и в другом поэты начала XX в. имели предшественников в юмористической поэзии предыдущего периода; но теперь юмористическая установка была оставлена, и необычность рифмы воспринималась как знак не сниженного, а наоборот, возвышенного стиля.

Лексически необычные рифмы были, по существу, лишь следствием новых тем, разрабатываемых поэтами новой эпохи: как у юмористов 1860—1870-х гг. бытовая тематика выносила в рифму фамилии современников и газетные реалии, так у модернистов в рифме сами собой оказывались античные и прочие экзотические имена и термины: «распят-аспид», «гиацинт-Инд», «владыка-pudica», «Газдрубала-разрубала», «имени-Римини» и пр. (В. Брюсов). Особенно эффектны были такие ряды, удлиняясь в рифмовке сонетов: напр., «Петербургом-пургам-демиургом-resurgam» у Волошина («Петербург»). Футуристы подхватили этот вкус к экзотической рифмовке, усиленно пользуясь добавочными возможностями неточных рифм («намаранней-изожрав-на Марне-Жоффр» у Маяковского, «эпиграф-сипли-тигров-Киплинг» у Пастернака); в послереволюционные годы к этому добавились рифмы, отражающие новую актуальную тематику:

«вольются-революция», «близ-социализм» и пр. Конечно, во всех этих случаях эффект редкости мог быть только однократным: такие рифмы, как «выпит-Египет» или «мол-комсомол» при первых же повторениях становились банальными.

Грамматически необычные рифмы в этом отношении были перспективнее: здесь вводились в употребление не отдельные слова, а целые классы слов, в прежней, грамматизированной рифмовке обычно в рифму не попадавшие. Здесь опять инициатором оказался Брюсов, имевший бесчисленных подражателей. Основных новоосвоенных грамматических категорий было не очень много, но каждая давала много разных созвучий. Это были прежде всего деепричастия («марев-ударив», «покинув-павлинов»), императивы («жальте-асфальте», «киньте-лабиринте», «лазорево-раззадоривай»), страдательные формы (у одного поэта целое стихотворение с рифмами «скошен-взброшен», «прицеплен-затеплен», «стеблем-неколеблем» озаглавлено «Passivum»), сравнительные степени прилагательных («нити-ядовитей», «зорче-корчи»), глаголы с ударениями на приставках («выжнется-чернокнижница», «к пристани-выстони»), прилагательные и глаголы с созвучными суффиксами («изменчивою-увенчиваю», «обманчивою-заканчиваю») и, наконец, разнообразные составные рифмы («главу им-поцелуем», «желтый-ушел ты», «не жили-не те же ли»); составные рифмы с почти не ослабленными сверхсхемными ударениями были любимым приемом Маяковского накануне революции («Цезарей- теперь была- [на] лице заря- гипербола» и т. п.). Из примеров видно, что особенно богатый материал давали здесь дактилические рифмы.

На фоне этого наплыва редких рифм неожиданный эффект художественного контраста получали и старые, банальные рифмы: они как бы приобретали семантический ореол естественности, простоты и старины. Так Брюсов перебивает напряженную экзотику цикла эротических баллад стихотворением «У моря», начинающимся рифмами «горе-печаль-море-даль»; так, Кузмин начинает свою стилизацию «Куранты любви» серией строф на рифму «любовь-кровь». Еще выразительнее оказывается в этом рифмованном мире прямой отказ от рифмы в момент наибольшего ожидания; для комического эффекта такую рифмовку тонко использовал С. Черный («Любовь не картошка»), в серьезной поэзии тот же Кузмин (см. № 129).

§ 123. *Освоение гипердактилической и неравносложной рифмы.* В *метрическом* аспекте расширение круга рифм было уже затруднительно: и мужские, и женские, и дактилические

рифмы уже употреблялись в русском стихе свободно и в любых сочетаниях. Следующий шаг был возможен лишь в сторону освоения многосложных гипердактилических рифм (§ 97). Шаг этот сделали Брюсов и Бальмонт: такие стихи, как «Твой нежный зов был сказкою изменчивою...» Бальмонта, «Над морем даль плыла опаловая...» Брюсова, воспринимались даже не как эксперименты, а как вполне естественные созвучия. Уже после революции Брюсов построил на гипердактилических рифмах такое программное свое стихотворение, как «Парки в Москве»: «Ты постиг ли, ты почувствовал ли, Что, как звезды на заре, Парки древние присутствовали В день крестильный, в Октябре?..». В экспериментальных же стихотворениях Брюсов шел и дальше, от 4-сложных к еще более длинным гипердактилическим созвучиям: в сборнике 1909 г. у него появляется «Холод, тело тайно сковывающий...» с 5-сложными рифмами, в сборнике 1915 г.— «Ночь» («Ветви, темным балдахином свешивающиеся...»), начинающееся 7-, 6-, 5-сложными рифмами, а кончающееся 1-сложными, мужскими, в «Опытах» 1918 г.— «С губами, сладко улыбающимися...», где гипердактилические и мужские складываются в строфе в изысканную последовательность 5-4-1-4-5-1-сложных рифм.

Противоположным образом сложилась судьба другого типа метрически новых рифм — неравносложных: прецедентов в классическом стихе они не имели решительно никаких, первые опыты с ними были осторожными и неуверенными, а конечный успех — широким и всеобщим: конечно, потому что неравносложные рифмы хорошо отвечали нарастающему вкусу к неточной рифме (§ 124).

Первые неравносложные рифмы — мужские с женскими — появились у Брюсова в 1896 г. в стихотворении «Побледневшие звезды дрожали...»: «тополей-аллее», «зари-Марии» (почти несомненным образцом было здесь шуточное стихотворение Верлена: «C'est la chien de Jean de Nivelle — ...guet ...— Michel — s'en egaie»...). Но очень скоро слух показал, что гораздо больше возможностей для неравносложной рифмовки дают дактилические окончания с их более сильной редукцией: уже в 1897—1900 гг. Брюсов в «Аганатис» рифмует дактилические с гипердактилическими («девственница-лестница», «божественная-девственна»), а в «Царю Северного полюса» — дактилические с женскими («сложено-бесследной-невозможно-изведано»). Это становится правилом: подавляющее количество неравносложных у поэтов начала XX в.— это дактилические клаузулы, во втором рифмующем слове или удлиняемые, или укорачи-

ваемые на один (реже два) слога. Такой несовпадающий слог может быть внутренним («девств*ен*ница-лестница», «до*ро*го-восторга») или конечным («божественна*я*-девственна», «папахи-попахи*вая*»); И. Рукавишников пытался даже канонизировать последний прием и строить целые стихотворения на таких «полурифмах» («бу*рей*-судьбу», «рубля*ми*-корабля»...; «вошла-желан*ная*», «красе-Ксе*ния*»...); но это не привилось. Неравносложная рифма явным образом сопротивлялась канонизации: в аккуратных строфах Брюсова, Сологуба, В. Иванова они оставались интересными экспериментами, в раскованном стихе «Снежной маски» Блока приобрели заразительную естественность («бездны-звездный», «инее-синей», «изламывающий-падающий»), а после 1913 г., когда началось массовое употребление неточных рифм, неравносложные растворяются в их потоке и становятся всеобщим достоянием: в «Облаке в штанах» дактилических неравносложных лишь вдвое меньше, чем дактилических равносложных, в «150 000 000» их поровну, в «Пугачеве» Есенина их в полтора раза больше, а в трагедии Эренбурга «Ветер» в пять раз больше, чем дактилических равносложных: даже такие неточные дактилические, как «отстраняемся-заячьи», тонут здесь среди созвучий «надо-радости», «смеются-революция», «обманывает-даму» и т. п.

§ 124. *Освоение неточной рифмы* («второй кризис точной рифмы»). Это половодье неточных рифм означало, что наиболее активное расширение круга допустимых рифм совершалось за счет сдвигов в ф о н и ч е с к о м аспекте: тот консонантный костяк рифмы, который до сих пор держался тверже всего и лишь на время был поколеблен рифмовкой Державина и его продолжателей, начинает усиленно расшатываться. Происходит решительная деканонизация точной рифмы — процесс стремительный и яркий, под впечатлением которого В. М. Жирмунский даже сформулировал теорию (1923), сводившую к деканонизации всю историю русской рифмы вообще. Процесс этот прошел два этапа, рубежом между которыми был 1913 год.

На первом этапе работа над неточными рифмами не выходила за пределы лабораторных экспериментов; средняя же употребительность неточных рифм не превосходила 3% женских и 1% мужских (как в эпоху державинского кризиса). У Брюсова неточные рифмы сосредоточивались в отдельных экспериментальных стихотворениях, отчетливо выделявшихся на фоне более традиционных (напр., цикл «На гранитах» в сборнике «Все напевы»), у Блока они рассыпались по стихам равномернее. Преимущественной областью опы-

тов были женские рифмы. Расшатывание их консерватизма могло идти двумя путями: менее резко, путем прибавления-убавления согласных, обычно в конце («пополненные рифмы»: «ветер-на свете», «море-Теодорих»), или более резко, путем замены согласных, обычно в интервокальном положении («замещенные рифмы»: «ветер-вечер», «Висби-погибли»). Первое направление имело прецеденты в редких рифмах Григорьева и Плещеева типа «свыше-услышал» (§ 96) и, конечно, в давней практике йотированных рифм, где дозволялось усечение конечного йота. Второе направление имело прецеденты в рифмовке Державина и Никитина и, конечно, в народной поэзии. По первому, более осторожному пути пошел Блок (большинство его неточных женских рифм — пополненные, типа «ветер-на свете»), по второму, более смелому — Брюсов (большинство его рифм — замещенные, типа «ветер-берсеркер»). Ближайшие продолжатели идут первое время по пути Блока: так Ахматова предпочитает пополненные женские рифмы замещенным («света-этот», «учтивость-полуleniво»). В дактилических рифмах с их памятью о народной рифмовке картина была другая: здесь даже Блок предпочитал замещения («девочки-вербочки», «горницы-любовницы»). В мужских рифмах эксперименты были единичны («георгин-богинь» у Брюсова, «гремит-винт» у Блока), и только к концу этапа здесь намечается новый тип неточной рифмы — «закрыто-открытой», схожей с «пополненной» женской: сперва на йот («в углу-поцелуй» у Белого; одинокие прецеденты были у Державина и Фета), потом на любые согласные («плечо-ни о чем» у Блока, «лучи-приручить» у Ахматовой).

На втором этапе освоения неточной рифмы употребление ее из экспериментального сразу становится массовым. Средняя употребительность неточных женских возрастает всемеро, мужских — в семнадцать раз; у Маяковского, Асеева, Пастернака, Есенина неточные женские сравниваются с точными, а неточные дактилические далеко превосходят точные. Переломом был 1913 год, когда вышел с шумным успехом «Громокипящий кубок» Северянина, где в стихах последних лет неточные женские составляли 25%; едва ли не под этим впечатлением у Маяковского доля неточных женских от 1912—1913 к 1914—1915 гг. взлетает с 10% до 40%; такие же сдвиги происходят на том же рубеже и у Асеева, и у Пастернака. В женских неточных рифмах из двух основных типов, «пополненной» и «замещенной», Маяковский вслед за Блоком и Ахматовой решительно предпочитает первый: рифмы типа «в пене-Ленин», «света-Советов» встречаются у него в

десять с лишним раз чаще, чем «высясь-кризис» или «окончен-не громче»; это предпочтение в целом характерно для всей эпохи, хотя можно заметить, что уже у Пастернака оно заметно слабее, а у Асеева и раннего Сельвинского «замещенные» типа «казаки-папахи», «шипела-Шопена» даже сравниваются по употребительности с «пополненными». В дактилических неточных рифмах замещений по-прежнему больше, чем пополнений, но общее богатство вариаций тут таково, что какие-либо закономерности уследить трудно. Наконец, в мужских неточных рифмах самым ярким явлением оказывается стремительный расцвет новоявленной закрыто-открытой рифмы. Закрыто-открытые типа «врага-ураган» сравниваются по употребительности с обычными открытыми типа «врага-тайга» у Пастернака и в «Пугачеве» Есенина и даже превосходят их в полтора-два раза у Маяковского и Асеева и в четыре раза — у молодого Сельвинского. Они воспринимаются как новый узаконенный тип мужской неточной открытой рифмы, решительно вытесняющей старый тип «любви-мои» и т. п. (только Цветаева идет против течения, избегает закрыто-открытых и смело пользуется старым типом: «горы-зари», «ушла-душа» и т. п.). Они оказывают влияние и на более редкие мужские неточные закрытые рифмы, которые по их образцу начинают подкрепляться обязательным опорным согласным («губам-Кубань», «мозг-мост» — у Сельвинского в «Улялаевщине» такие рифмы составляют две трети всех мужских закрытых). Кажется, что мужские закрытые («уда*р*-па*р*») и мужские открытые («тру*д*а-ру*д*а») готовы слиться в едином универсальном типе рифмовки с опорным («удар-труда-видал»).

§ 125. *Диссонансные, разноударные, переносные рифмы.* Это всеобщее распространение вкуса к неточным рифмам побуждало поэтов испробовать все возможности звукового несовпадения, сохраняющие, однако, общее ощущение звукового сходства. Описанные «разноконсонантные» рифмы были самыми употребительными, но отнюдь не единственным видом неточных рифм. Рядом с ними были мыслимы и «разновокальные», и «разноударные», и «разносложные», и «разнословные» рифмы,— и все они прошли стадию экспериментального освоения и стояли на пороге массового употребления.

«Разновокальные» рифмы — это так называемые диссонансы (или консонансы), в которых не совпадает ударный гласный и совпадают остальные звуки. В народной поэзии они случайно возникают в грамматическом параллелизме («по-писа́ному-по-учёному»), в поэзии XIX в., очень редко,

в юмористике («При виде пригнанной амуниции Сколь презренны все конституции!» — в «Военных афоризмах» К. Пруткова), у символистов они дают такую «высокую» рифму, как «солнце-сердце» (ср. в пьесе Блока диалог Поэта и Незнакомки, резко «диссонирующий» с фоном пьесы: «тающая-ликвеющая-снег-умирающие-с пути-легковеющий-высоте»). Северянин строит на них «Диссопу», «Диссо-рондель», «Диссорондо» и два «Пятицвета» (пять строк с рифмами на все гласные: «нашустрил-осёстрил-астрил-перереестрил-выстрел»), Шершеневич — целую последнюю свою книгу «Итак итог» (1926); Маяковский легко вводил их в самые ответственные места своих стихов («слово-слева-слава», дула-дола-дело», начинается поэма «Рабочим Курска»). Даже если диссонансы не используются внутри рифменного ряда, то они могут связывать разные рифменные ряды: так зарифмован у В. Иванова сонет «Италия» («лазурны-светозарно-Арно-Либурны-урны-благодарно-коварно-бурны», «просторней-эфирней-вечерний-покорней-кумирней-терний»), менее броско применяли такой подбор и Сологуб, и Белый, и Верховский.

«Разноударные» рифмы — это рифмы, в которых совпадают и гласные и согласные элементы, но не совпадает место ударения. В народной поэзии такие созвучия возможны между мужскими и дактилическими окончаниями (ср. «лучи́-Монома́ховичи» в имитации Брюсова «О последнем рязанском князе...»), в силлабической — между любыми (§ 17), в классической силлаботонике их нет, эксперименты являются у В. Иванова («Поразвешены сети по бе́регу; В сердце память, как дар, берегу́...»), Брюсова, Рукавишникова, Хлебникова («Я нахожу, что очаровательная пого́да, И я прошу милую ручку Изящно переставить ударение, Чтобы было ровно: смерть с кузовком идет по года́...», 1913), Шершеневича и обычным приемом становится у Мариенгофа (особенно в «Заговоре дураков» и других вещах 1921 г.; «силлабическую» традицию этой рифмы он сознавал и ссылался на «в воздухе- в ухе» Тредиаковского); но продолжателей этот автор не имел.

«Разносложные» рифмы с выпадением или усечением слога (обычно — дактилическая с женскими или с гипердактилическими; мужские вроде «кисея-сияют», «верфь-уверовав» Маяковского появляются редко) с 1913 г. становятся массовым явлением; о них сказано выше (§ 124).

«Разнословные» рифмы — это рифмы полного слова с неполным словом: таковы рассечения слов, которые мы видели у юмористов 1860-х гг. (§ 99). В новом периоде они переходят в серьезную поэзию (не без влияния опыта французских

символистов — ср. De ça, de là, Pareille à la Feille morte у Верлена); в смягченном виде они подкрепляют созвучия неточных рифм («Один взойду на по́*мост* Росистым утром я, Пока спокоен до*ма Стр*огий судия...» у Сологуба), в подчеркнутом — служат резервом редких созвучий («Стучу, и из каждой *буквы*, Особенно из неприличной, Под странный ст*ук вы* — Лезает карлик анемичный...», у Шершеневича). Ранний Маяковский не раз выразительно пользовался этим приемом (ср., напр., в заключительном гимне «Мистерии-буфф» рифмы к слову «солнце»: «разнес*ен*/*Це*лое...», «сил*ен*/ /*Це*х...», «исколес*ен*/*Це*пь...»), а в стихах 1920—1923 гг. создает на их основе серию «суммарных» тройных рифм («реквьем-реквием», «линий-ум-минимум», «гром-пес-Гомперс» и пр.).

Такое разнообразие неточных рифм грозило превратить в хаос всю систему русской рифмовки. Этой опасности удавалось избежать тем, что, во-первых, обычно поэты пользовались из этого набора лишь немногими типами (преимущественно — неточными консонантными и неравносложными), а остальные применяли лишь как резкий курсив; во-вторых, обычно такие рифмы чередовались простейшим образом (АВАВ), и четкое рифменное ожидание позволяло узнать даже очень «непохожую» рифму; в-третьих, в этом чередовании часто по-прежнему перемежались рифмы женские и дактилические (в большинстве неточные) с мужскими (в большинстве точными), и это давало как бы смену опорных точек и свободных точек. Когда эти тенденции слабели, рифмовка переставала восприниматься: поэмы и драмы Эренбурга 1916—1919 гг. ощущаются как построенные только на ассонансах романского типа (где созвучны только ударные гласные), а произведения Мариенгофа 1919—1921 гг. — вообще как нерифмованные: нужна специальная установка на рифму, чтобы в серии клаузул «льет-тяжесть-вод-тучелета-звон-жесть-язык-стих-лыко-посох-босой-цвести...» («Тучелет», 1920) распознать рифмовку аБвАвб, гдГЕед...

§ 127. *Возрождение богатой рифмы.* Стремительное расшатывание точности рифмующего созвучия требовало компенсации. Такой компенсацией стало укрепление точности совпадения опорного созвучия в рифме: заударная («правая») часть рифмы становилась все бедней, предударная («левая») — все богаче совпадающими звуками. Брюсов, первый описавший связь этих двух процессов, броско назвал это «левизною» новой рифмы и напомнил (хотя не совсем точно) о давней традиции этой «левизны» — о богатой («глубокой») рифме с опорными звуками.

Мы видели, что со времен Державина богатая рифма была в упадке — на 100 стихов приходилось не больше 15—18 опорных звуков. К концу XIX в. этот показатель начинает незначительно повышаться. Среди символистов резко выделяются своим пристрастием к богатой рифме Анненский и В. Иванов, а за ними — испытавшие влияние В. Иванова С. Соловьев, Кузмин, Верховский: их показатель — 40 и выше. Наконец, у Северянина в стихах 1911—1912 гг. насыщенность опорными звуками достигает 55, уровня сумароковского расцвета. О сознательной реставрации вкуса XVIII в. здесь вряд ли можно говорить, но влияние все той же французской традиции богатой рифмы несомненно. Любопытно, что у В. Иванова, как когда-то у Ржевского (§ 39), богатые рифмы заметнее всего в сонетах.

До сих пор интерес к опорным созвучиям и интерес к неточной рифме не связывались друг с другом: в экспериментах Брюсова и Блока с неточными рифмами не больше опорных, чем в других их стихах. Первым связал эти две тенденции Маяковский. В его стихах 1912—1915 гг. показатель опорных звуков держится на северянинском уровне — ок. 50, в стихах 1916—1918 гг. поднимается выше 100 (т. е. в среднем на каждую рифму приходится по опорному звуку) и затем уже не падает ниже 80; за Маяковским следует Пастернак (70—80 в стихах 1917—1922 гг.), несколько сдержаннее ведет себя Асеев, еще сдержаннее — Есенин; из старших поэтов решительно переходит к «левой рифме» сам изобретатель этого термина — Брюсов. В среднем по периоду показатель 1913—1920 гг. сравнивается с показателем сумароковского времени, а в 1920-х гг., когда влияние Маяковского распространяется на более младших поэтов, он поднимается еще выше: если не каждая, то каждая вторая рифма этого времени снабжена опорным звуком. Конечно, при этом неточные рифмы обеспечиваются компенсирующими созвучиями обильнее, чем точные (примерно в полтора раза); мы видели, что в неточных мужских закрытых наличие опорного звука становится почти обязательным (§ 126), «ругать — рогач» воспринимается как полноценная рифма, а «писать-рогач» — вряд ли. Вероятно, именно по этой причине мужские рифмы XX в. вообще охотнее обогащаются опорными созвучиями, чем женские и дактилические (в XVIII в. такой закономерности не наблюдалось): этим мужские рифмы как бы укреплялись в своей роли «опорных точек» в чередовании рифм (§ 126). В целом сдвиг внимания к опорным звукам был так силен, что к прежнему скромному уровню XIX в. уже никто не возвращался: даже такой «традиционалист»

с безукоризненным слухом, как Демьян Бедный, в поэме «Про землю, про волю...» (1917) дает почти 50 опорных на 100 рифм — больше, чем, напр., Асеев.

Г) Строфика

§ 127. *Возрождение лирической строфики.* Два направления формальных исканий начала XX в.— реставраторство и новотворчество — с особенной отчетливостью проявились в области строфики. Здесь простор для обогащения художественных средств был гораздо шире, чем в метрике. Но из этого богатства прежде всего были использованы те строфы, которые уже были знакомы русской и европейской традиции, т. е. несли запас содержательных ассоциаций. Понятно, что в условиях господства лирики это главным образом лирические строфы. Речь шла не только о безличных строфах, закрепившихся в определенных жанрах, но и об уникальных строфах, запомнившихся по какому-нибудь конкретному произведению лирической классики. Самый прилежный из символистов-реставраторов, С. Соловьев, воспроизвел в своих стихах и строфу «Эоловой арфы» Жуковского и «Воспоминаний в Царском селе» Пушкина («Пирам и Фисба», 1907; «Прощание св. Антония...», 1914), а В. Иванов — строфу «Коринфской невесты» Гете — А. К. Толстого; его предшественницей была Лохвицкая («Астра», 1892), но у нее эта строфа была знаком балладного сюжета, а у него («Красота», 1902) — высокого философского содержания:

Тайна мне самой и тайна миру,
Я в моей обители земной
Се гряду по светлому эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной!
          Кто мой лик узрел,
          Тот навек прозрел —
Дольний мир навек пред ним иной...

В кругу традиционных строф использовались и такие, которые еще не разрабатывались на русском языке, а отсылали просвещенного читателя прямо к европейским образцам: так С. Соловьев воспроизвел «Ронсарову строфу» французского Возрождения, а Волошин — характерное 8-стишие молодого Гюго:

Как весенний цвет листвы,
          Так и Вы
Нежным веете апрелем

В дни, когда в тени ветвей
          Соловей
Предается сладким трелям.

(*С. Соловьев*, Пастораль, 1907)

Рдяны краски,
Воздух чист;
Вьется в пляске
Красный лист,—

Это осень,
Далей просинь,
Гулы сосен,
Веток свист...

(*Волошин*. Осенью, 1907)

Разумеется, еще откровеннее были имитации классической эпической строфики: напр., терцины, которыми Бальмонт написал «Художника-Дьявола» (1901), В. Иванов — трилогию в «Кормчих звездах» (1890), Брюсов — и раннюю «Аганатис» (1898) и позднюю «Страсть и смерть» (1916). Октавой писали меньше — видимо, эта форма казалась исчерпанной XIX веком, зато дериватом октавы, 9-стишием аВаВаВаСС, Пяст написал свою главную вещь, так и названную «Поэма в нонах» (1911), а родственная октаве спенсерова строфа только в эти годы и употребляется не в переводной, а оригинальной поэзии (Кузмин, «Всадник», 1908, и «Чужая поэма», 1916).

Наряду с таким демонстративным обращением к традиционным строфам, были случаи и более тонкой игры. Так, онегинская строфа открыто выступает в «Младенчестве» В. Иванова (1918: «...Размер заветных строф приятен...») и «Письме» Волошина (1907: «...Как стих «Онегина», прозрачен...»), не сразу опознается в «Эпифаламе» С. Соловьева (1907) и в однострофных стихотворениях Балтрушайтиса 1914—1917 гг. (где она как бы становится из строфы твердой формой) и лишь намеком дана в «Пушкиниане» того же Соловьева (1907, 10-стишия АбАб + ВггВ + дд, как у С. Боброва, § 75). Так, одической строфой написано стихотворение Сологуба «Ты незаметно проходила, Ты не сияла и не жгла...» (1898), но это затушевано тем, что 4-стишие АбАб и 6-стишие ВВгДДг здесь разделяются пробелом, как самостоятельные строфические единицы.

Как традиционная строфика, точно так же был предметом возрождения и традиционный астрофизм. Когда Блок в «Возмездии» (1911—1921) отказывается от модной полиметрии ради «ямба», то вместе с пушкинским 4-ст. ямбом он оживляет и пушкинскую вольную рифмовку,— правда, в самом упрощенном виде нанизанных 4-стиший разной рифмовки. Более изысканную имитацию классического астрофизма дал Пастернак в «Высокой болезни» (1923), где затяжные цепи рифм (до 10 звеньев: «...Тот, жженный на огне газетин, Смрад лавра и китайских сой, Что был нудней, чем рифмы эти...») образовывали длиннейшие строфоиды, напоминавшие 1810-е гг.

§ 128. *Расцвет твердых форм.* Еще больше ассоциативных отсылок к поэзии прошлого давали в распоряжение поэтов твердые формы. Увлечение ими в описываемое время было ни с чем не сравнимо. Сонеты писались во множестве — отдельными стихотворениями, циклами, книгами (в одном сборнике Бальмонта «Сонеты солнца, меда и луны», 1917, было 255 сонетов); лучшие русские сонеты (Бунина, Брюсова, Иванова, Волошина и др.) были созданы именно в эти годы; являлись сонеты-акростихи, сонеты-буриме («ответные сонеты» В. Иванова, Верховского, Кузмина) и пр. Сологуб выпустил целую книгу триолетов (1913), а Рукавишников — две (1917, 1922); Липскеров перенес эту западную стихотворную форму на восточный материал и экспериментировал с расширением 8-стишного триолета до 14 и более стихов. В рондо еще строгий Бутурлин в 1890 г. позволял себе произвольные неправильности (4-4-4-1-ст. амфибрахий с рифмовкой аБа*Б* + БаБ*Б* + + аБа*Б*),— теперь в них безошибочен каждый стихотворец от Брюсова до Лившица с его рондо-каламбурами. Секстины только что были раритетами, а Бальмонт в 1920-х гг. выпускает целую книгу секстин. Французская баллада (3 строфы *ababbcbC* на одни и те же рифмы с рефреном и с полустрофой-«посылкой» *bcbC*) только что была вовсе не известна; а Брюсов в 1915 г. уже отводит им целый раздел в своем сборнике. Из обширного запасника романских твердых форм почти ни одна не остается без имитации: у В. Иванова мы находим лэ (*aab aab aab*... с укороченными строками b) и рондель (ранняя форма рондо: *ABba* + + *abAB* + *abbaA* с повторяющимися строками *A* и *B*), у Брюсова — виланель (A_1bA_2 + abA_1 + abA_2 +... abA_1A_2 с повторяющимися A_1 и A_2: «Во мгле, под шумный гул метелей...», 1911), у обоих— глоссу (4 строфы, первые и/или последние строки которых складываются в 4-стишие-магистрал, «мотто» — напр., у Брюсова, 1911, в пушкинское «Парки бабье лепетанье...»). Большинство этих форм — рефренные, их художественный эффект в том, что одна и та же строка каждый раз в новом контексте осмысляется на новый лад. Это было во вкусе эпохи, некоторым казалось даже, что таких форм слишком мало: Северянин изобретает вдобавок к ним 8-стишный «миньонет» (АБабабАБ), 10-стишный «дизель» (АббаАбаббА) и 15-стишный «кензель» (Абббa + ввАва + агггА), а в «Рондолете» («Смерть над миром царит...») и в «Квадрате квадратов» («Никогда ни о чем не хочу говорить...») составляет по 4 четверостишия из перестановок одних и тех же 4 строк (и даже слов).

Небольшие по объему произведения твердых форм тяготели к циклизации, а циклы — к срастанию в большую форму. Еще Фофанов попытался построить стихотворение из строф-триолетов («Пчела и роза», 1897). Но классическим образцом «твердой сверхформы» считался в европейской традиции венок сонетов — 14 сонетов, в которых первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего, и из этих повторяющихся стихов складывается (как в глоссе) пятнадцатый сонет-магистрал; из пяти рифм магистрала две повторяются в венце по 20 раз и три по 10 раз. Первый такой венок в русской поэзии появился в 1889 г. (Ф. Е. Корш, из Прешерна); а затем последовали венки В. Иванова («Любовь», 1909), Волошина («Corona astralis», 1910), Брюсова («Роковой ряд», 1917; «Светоч мысли», 1918); еще на исходе нашего периода молодой Сельвинский писал «короны сонетов», заменив в них лирическое развитие темы эпическим и дав сонетам неточные рифмы и неканонический их порядок. Были даже попытки создать «венок венков» сонетов (т. е. около 200 сонетов, сплетенных строками и рифмами!), но, конечно, безрезультатные.

Особенного упоминания требуют первые обращения русских поэтов к твердым формам восточной поэзии — газелле, пантуму и танке. Арабская газелла (газель) была воспринята через немецкое посредничество (Рюккерт и др. романтики, в России впервые у Ознобишина, потом — в переводе Фета из «Гафиза» Даумера); это ряд 2-стиший, рифмованных по схеме *аа ха ха*..., сколь угодно прихотливого ритма (см. § 109); у нас их ввел в моду В. Иванов («Газэлы о Розе») и за ним Кузмин. Малайский пантум был воспринят через французское посредничество (Бодлер, Леконт де Лиль, по-русски впервые у Бутурлина); это цепь 4-стиший, в которых каждая рифмующая пара строк дословно повторяется дважды, сперва на четном месте, потом на нечетном (*abab* + + *bcbc* + *cdcd*...) — как бы апофеоз поэтики повторов; сходная игра повторами была уже у молодого Брюсова («На смерть И. Лялечкина», 1895; ср. знаменитое «Творчество», 1895), «правильный» пантум дал Бородаевский (1914) и за ним другие. Японская танка — 5-стишие в 5 + 7 + + 5 + 7 + 7 слогов — получила в России известность в 1910-х гг.; русские поэты или укладывали этот размер в 3—4-ст. хорей, или в ритм полносложного элегического дистиха («Никнет мой парус. / Склоняюсь в бессилии / Снова усталый. / Ветер на волнах уснул — / Время и мне отдохнуть» — В. Ковалевский, 1919). Этот опыт был небезразличен для последующей практики стихотворных переводов.

§ 129. *Новые строфы.* Такая обстановка способствовала тому, что и новые эксперименты в области строфики были сложны и изысканны. Основные приемы, впервые явившиеся или распространившиеся в строфике этих лет, были следующие.

Во-первых, «цепная рифмовка» — такая, при которой одна из организующих строфу рифменных цепей не завершается в ней, а переходит в следующую. Образцом коротких сцеплений такого рода были парные строфы Державина (§ 45); так же построены, напр., такие стихотворения Блока, как «Из хрустального тумана» или «Последнее напутствие» (АбВАб + ГдВГд). Образцом длинных сцеплений были терцины (*aba bcb cdc*...); расширяя звенья терцинного ряда, поэты получали довольно сложные строфы, но в каждой из них по-прежнему один стих оставался не зарифмованным, и рифмическое ожидание утолялось лишь в следующей строфе. Таковы «Усадьбы» Брюсова (1911, АбВАб + ВгДВг + + ДеЖДе...): «В полях забытые усадьбы Свой давний дозирают сон. И церкви сельские *простые* Забыли про былые свадьбы, Про роскошь барских похорон./ Дряхлеют парки *вековые* С аллеями душистых лип. Над прудом, где гниют *беседки*, В тиши в часы *вечеровые*, Лишь выпи слышен зыбкий всхлип. / Выходит месяц, нежит *ветки*...» и т. д. У Бородаевского было даже стихотворение («Колеса», 1909), где каждая рифмическая цепь скрепляла не две, а три строфы: АБАВ + БВБГ + ВГВД + ГДГА

Во-вторых, «скользящая рифмовка» по схеме *abc*... *abc*...; единичные образцы ее были у Лермонтова («На севере диком...»), Фета, Фофанова (§ 101), но в целом ей препятствовала привычка к альтернансу и к запрету на взаимоохват нескольких рифменных цепей (§ 42). Теперь эти ограничения снялись, и на основе скользящей рифмовки стали возникать довольно сложные симметричные строфы (напр., *А*ББв*А*ГГв в «Лире и Оси» В. Иванова и Брюсова, 1913):

Слепец, в тебя я верую,	Прозрев, я в лиру верую
О солнечная Лира,	В медлительном раздумьи,
Чей рокот глубь эфира	Как веровал в безумьи
Под пенье аонид	Палящей слепоты.
Колеблет правой мерою	На глубь зелено-серую,
И мир мятежный строит,	Где буйствуют буруны,
Меж тем, как море воет	Опять, настроив струны,
И меч о меч звенит...	Смотрю без слез, как ты...
(*В. Иванов*)	(*Брюсов*

В-третьих, в построении строф бо́льшую роль стали играть внутренние рифмы. Мы видели, что в длинных строках они возникали почти неизменно, отмечая концы полустиший (§ 105): без этого строфа бы не держалась. Но, кроме этого, получают особое значение внутренние рифмы, возникающие нерегулярно (как у Брюсова «В потоке», § 105, или у Кузмина в «Прогулке на воде», 1907) или на необычных местах; появился даже целый цикл стихов под заглавием «Неуместные рифмы» (1911): «*Верили* мы в неверное, «*Мерили* мир любовию...», «*Звени*, звени, кольцо кандальное, Завейтесь в цепи, злые *дни*...», «*Стены* белы в полуночный час. Вас ли бояться, отмены, *измены*?...». Кузмин возрождает старофранцузскую «заносную» рифму конца стиха с началом следующего: сперва она воспринимается как эпизодическое украшение, а когда читатель улавливает ее структурную роль, стихотворение уже кончается:

Зачем луна, поднявшись, *розовеет*,
И ветер *веет*, теплой неги *полн*,
И *челн* не чует змейной зыби *волн*,
Когда мой дух все о тебе *говеет*?
(«Любовь этого лета», 1906)

Наконец, на фоне этого изобилия рифм эффектным приемом становится построение строф нерифмованных или полурифмованных. Из традиционного белого 5-ст. ямба Мандельштам синтаксической четкостью и графической отбивкой получает и простые 3-стишия («Возьми на радость из моих ладоней...», XXX), и изысканные 9-стишия («Я не увижу знаменитой „Федры"...», XXXx + XXXx + X). А пропуск рифмы на самом неожиданном месте (как у Фета, § 98) давал очень выразительное заострение строфы в самых несхожих стилях:

Кони бьются, хрипят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы,
пальба!
Что до страшной как ночь,
расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?..
(*Кузмин*. Форель разбивает лед, 1927 — ААхББх)

Арон Фарфурник застукал наследницу дочку
С голодранцем студентом Эпштейном.
Они целовались! Под сливой у старых качелей.
Арон, выгоняя Эпштейна, измял ему страшно сорочку,
Дочку запер в кладовку и долго сопел над бассейном,
Где плавали красные рыбки. «Несчастный капцан!..»
(*С. Черный*. Любовь не картошка, 1910 — АБХАБх)

Волна строфического экспериментаторства была, однако, недолгой: новые строфы опирались преимущественно на традиционные силлабо-тонические размеры и традиционную точную рифмовку. Когда около 1913 г. эксперименты с чистой тоникой и с неточной рифмой почти заполоняют поэзию, то эксперименты со строфикой, как бы для компенсации, исчезают из виду: простейшее 4-стишие господствует вновь.

Заключение

§ 130. В начале XX в. темп развития поэтической техники убыстряется. На памяти одного поколения стих обновился больше, чем когда-либо, начиная с ломоносовских времен: рядом с силлабо-тоническим стихом равноправно утверждается тонический, точную рифму решительно вытесняет неточная, вместо скованного ритма трехсложников царят обновленно-гибкие ритмы ямбов, строфика сверкнула, было, неслыханным богатством, а потом вновь впала в простоту. В этой быстрой смене явлений можно различить три этапа.

Первый этап — до 1905 г. Продолжается инерция предыдущего периода — засилье трехсложников: Бальмонт упражняется на них в звучании многостопных размеров, Белый членит их на вольные стихи, Блок расшатывает их в дольник. Лишь около 1900 г. Брюсов выдвигает свой ораторский ямб, открыв в 4-стопнике забытую гибкость раннепушкинского ритма и подкрепив 5-стопник обращением к сонетам и терцинам. Начинают цениться редкие рифмы, но еще не в ущерб точности; лишь с осторожностью Брюсов расшатывает рифму путем замещения, а Блок — путем усечения.

Второй этап — 1905—1913 гг. Дольник, разработанный Блоком, получает признание и распространение, неточная рифма — тоже. За дольником наступают, как редкая экзотика, «верхарновские» вольные размеры, ранние акцентные стихи, свободный стих Кузмина, логаэды античного и восточного образца. Трехсложные размеры колеблются и уступают им часть своего места в метрическом репертуаре. Но ямб и хорей держатся твердо; Брюсов, Бальмонт, а потом Северянин приучают слух к сверхдлинным размерам; эксперименты Белого помогают освоить дифференцированный ритм в 4-ст. (а заодно и в 6-ст.) ямбе, начинается разговор о пеонах; а В. Иванов и тот же Брюсов с их последователями (Кузминым, С. Соловьевым) вводят за сонетами другие твердые формы и сочиняют наподобие их новые сложные строфы — цепные, со скользящей рифмовкой, и пр. Здесь, в длинных рифмиче-

ских цепях, начинает возрождаться забота об опорных звуках в рифме, забытая с додержавинских времен.

Третий этап — 1913—1925 гг. Чистая тоника выходит из берегов и в творчестве футуристов и их сверстников (и отчасти — Д. Бедного и пролетарских поэтов) затопляет русскую метрику. Классические размеры смешиваются с ней в микрополиметрии. Ритм трехсложников размывается у Пастернака пропусками ударений, ритм двухсложников деформируется у позднего Брюсова сверхсхемными ударениями, ритм дольников застывает, приближаясь к логаэдам. Параллельно расшатыванию метрики расшатывается и рифмовка: неточные рифмы господствуют, становясь все более аморфными и компенсируя эту аморфность все более частыми созвучиями опорных согласных. Сложная строфика исчезает — без твердого ритма и рифмы за нею невозможно следить.

Только на самом исходе периода, в 1923—1925 гг., намечается возврат к более строгим формам стиха. Полиметрия становится четче и мотивированнее (поэмы Маяковского, Асеева, Цветаевой, Пастернака); акцентный стих у Маяковского становится равноударнее, а у Есенина исчезает совсем; вместо этого Маяковский начинает разрабатывать вольные хореи, Есенин — еще более классичные вольные ямбы, а конструктивисты — тактовик. Это начало того поворота к простоте, который будет характерен для стиха советского времени.

VI

СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ



§ 131. *Общие черты периода.* Эпоха строительства социализма в стране решительно переменила условия бытования поэзии. Культурная революция дала литературе такой широкий читательский круг, какого она никогда прежде не имела. «Понятность массам», доступность для читателей, впервые приобщающихся к большой поэтической культуре, стала важнейшим критерием оценки поэтической формы. Простота, привычность, свобода от сложных историко-культурных ассоциаций воспринимаются как большое достоинство, отступления от этих качеств осуждаются как формализм. Пестрое богатство поэтических форм, накопленных предыдущим периодом, ощущается избыточным, происходит строгий самоограничительный отбор. Некоторые завоевания начала XX в. становятся общим достоянием (напр., дольник или неточная рифма), некоторые — решительно отбрасываются (напр., сложные строфы и твердые формы), некоторые сохраняются как периферийное явление, лабораторный эксперимент (напр., сонет или свободный стих); право поэзии на «лабораторию» отстаивали, напр., Маяковский и Сельвинский.

Четкое ощущение разницы между основным фондом общепринятых форм и периферийным кругом индивидуальных экспериментов напоминает XVIII век, сознательный отбор и отсев приобретений предшествующего периода напоминает вторую половину XIX в. Разница была в том, что, когда современники Некрасова и Добролюбова делали отбор в наследии романтизма, они не стремились через голову романтизма опереться на классицизм, а когда советские поэты делали отбор в наследии модернизма, то стремление через голову модернизма вернуться к художественным ценностям XIX в. здесь присутствовало. Поэзия начала XX в. ощущалась как социально, а стало быть, и художественно чуждая; ей противопоставлялись «уроки классиков», в 1920-х гг. еще с колебаниями, а после ликвидации РАПП и других направляющих мероприятий середины 1930-х гг.— уже поч-

ти безоговорочно. Именно около 1935 г. в стихе почти всех поэтов происходит резкий сдвиг от новаторских поэтических средств к традиционалистским (меньше становится чистой тоники, меньше неточных рифм). Новое постепенное нарастание поэтических экспериментов начинается лишь в 1950-х гг.; и в наши дни традиционалистическая и новаторская поэзия (Н. Рубцов и А. Жигулин, с одной стороны, А. Вознесенский и Р. Рождественский — с другой) сосуществуют, хотя и не всегда мирно, и каждая из них имеет свой круг читателей.

Теоретическое осмысление стиха в эти десятилетия, как всегда, перекликается с практической его разработкой. Стиховедение начала века рассматривало стиховую форму (ритм, рифму и пр.) как самостоятельный эстетический возбудитель. Теперь такой взгляд осуждается как формалистический; стиховедение советского времени стремится рассматривать строение стиха в системе общего строения поэтического произведения, «форму» — в единстве с «содержанием». Здесь наметились два подхода. Первый был сформулирован Л. И. Тимофеевым в 1930-х гг.: стих — это типизированная эмоциональная речь (тезис, восходящий к Гюйо и Спенсеру); мировоззрение поэта выражается в создаваемом им лирическом характере, характер — в переживании, переживание — в интонации, интонация — в ритме и других элементах стиховой формы; таким образом, все черты формы произведения в конечном счете определяются неповторимостью его конкретного содержания. Второй подход был сформулирован Ю. М. Лотманом в 1960-х гг.: стих — это исторически сложившийся культурный код (тезис современной семиотики культуры); стиховая форма несет в знаковых ассоциациях содержательную информацию, накопленную всей культурной традицией; в каждом поэтическом произведении стих взаимодействует с другими такими же культурными кодами (стилистическими и пр.), и в этом взаимодействии актуализируется неповторимо конкретное содержание данного произведения. Эти два подхода, взаимодействуя (часто полемически), определяют состояние и развитие современного русского стиховедения (приблизительно с 1958 г.).

А) Метрика

§ 132. *Контрнаступление силлаботоники.* В области метрики самым заметным показателем новой эпохи самоограничения, стабилизации и традиционализации стиховых форм было отношение к чистой тонике — главному завоеванию на-

чала века. Она переживает недолгий подъем, а потом стремительное падение. Подъем приходится на 1925—1935 гг.— в это время неклассическими размерами (т. е. логаэдами, дольниками и более сложными) пишется даже больше стихов, чем в предыдущем периоде: временами до четверти всей обследованной стихотворной продукции. Здесь, несомненно, играло роль мощное влияние Маяковского, для которого старый стих был знаком «старого мира» (ср. обращение к «Галопщику по писателям», 1928, о поэтах-эмигрантах: «в Европе / у них / ни агиток, ни швабр — / чиста / ажурная строчка без шва. / Одни / хореи да ямбы, / туда бы, / к ним бы, / да вам бы»; действительно, эмигрантская русская поэзия, в противоположность советской, в 1920-х гг. вызывающе держалась строгих форм, а с 1930-х стала расшатывать стих под влиянием европейского авангарда). Но на рубеже около 1935 г. доля неклассических размеров в русском стихе стремительно падает вдвое и более уже не поднимается. Даже выступление Рождественского, Вознесенского, а потом Вегина, Сосноры и других поэтов 1950—1970-х гг. не изменило общих соотношений. Стиховыми формами, определяющими облик советской поэзии, остаются силлабо-тонические, а самыми яркими представителями — Твардовский и Исаковский, решительно чуждавшиеся всяких нетрадиционных размеров.

В этой небольшой доле, которая осталась за неклассической метрикой, тоже происходит характерная перегруппировка. Все внимание поэтов сосредоточивается на стихе, лучше всего разработанном в начале века,— на дольнике: если в стихах 1890—1925 гг. дольник составлял около 50% неклассической метрики, то в стихах советского времени — около 80%. Дольник становится как бы шестым классическим метром (как когда-то «кольцовский» пятисложник). Рядом с ним стушевываются и логаэды (держащиеся за песню), и тактовик (держащийся за частушку), и акцентный стих (которому не за что держаться, и он слабеет больше всех). Имитации античного стиха уверенно используются в переводах (намечается даже такая тонкая дифференциация, как использование мужской цезуры в передаче латинского гексаметра и отказ от нее в передаче греческого), но вовсе не проникают в оригинальные стихи. Имитации русского народного стиха практически ограничиваются частушечным тактовиком. Имитации западноевропейского стиха стали опорой для развития свободного стиха, но оно сделалось сколько-нибудь заметным лишь в последние десятилетия.

Сосредоточенность на традиционных метрах помешала

русскому стиху использовать те возможности обогащения, которые впервые раскрылись перед ним именно в советское время — переводы поэзии народов Советского Союза (преимущественно — силлабики) и классического Востока (преимущественно — квантитативной метрики). Здесь употреблялись лишь вполне условные силлабо-тонические русские размеры: именно в них, напр., получила всесоюзную известность поэзия Р. Гамзатова. Единичные попытки более близких имитаций или не замечались, или осуждались («Песнь о Роланде» Б. Ярхо, 1934), хотя среди них были и несомненные многообещающие удачи:

Ветер веет, повевает,	Плывет в волны, водой полный,—
Шепчется с травою;	Никто не приметит;
Плывет челнок по Дунаю,	Кому глядеть? Хозяина
Гонимый волною.	Давно нет на свете...

(*Асеев*, из Шевченко, «коломыйковый» силлабический стих 4 + 4 + 6)

О, доколь, сердцем скорбя, тяжко вздыхать наедине
И всегда, день ото дня, грусть и печаль ведать одне!
Незнаком душе покой, и не придет радость ко мне,
Чтоб хоть миг вкусил я мир и отдохнуть мог в тишине...

(*Лозинский*, из Константина Ерзнкаци, армянский силлабический стих 3 + 4 + 4 + 4)

Силлаботоника, оставшись хозяином положения в русской метрике, ощущает себя наследницей традиций русской классики и дорожит ими. Отталкивания от традиции, «переосмысления размеров», подобного тому, какое было в некрасовскую эпоху (§ 86—87), более не происходит. Широко употребительные размеры и разновидности размеров тематически нейтральны, менее употребительные и потому выделяющиеся ориентированы на семантику образцов XIX в.; отсюда и песенная окраска советских 4-ст. хореев с окончаниями ДМДМ («Где ж вы, где ж вы, очи карие...» — Исаковский, 1944), маршевая — 3-ст. ямба («Идет война народная...» — Лебедев-Кумач, 1941), «романтическая» — 4—3-ст. ямба («Его зарыли в шар земной, А был он лишь солдат...» — Орлов, 1944), «блоковская» или «некрасовская» — 3-ст. анапеста, и т. д. При всей неопределенности понятия «интонация», может быть, можно сказать, что как в XVIII в. стихотворные размеры тяготели к закреплению за жанрами, а в XIX в. за темами, так в XX в.— за интонациями.

§ 133. *Перераспределение двухсложников.* Соотношение «широко употребительных» и «менее употребительных» размеров в рассматриваемую эпоху меняется, причем перемены эти следуют тенденциям, уже наметившимся в предыдущем периоде: нарастают 5-ст. ямб и хорей, отступают 6-ст. и

разностопные. В результате этих сдвигов 5-стопники сравниваются по употребительности с ведущими размерами всех эпох — 4-стопниками: как в ямбе, так и в хорее на 4-стопники и 5-стопники приходится приблизительно по 40% всех стихотворений, а остальные 20% распылены между всеми другими стопностями. Хорей, как всегда, опережает ямб: в нем 5-стопники вырываются вперед уже около 1925 г. и не только сравниваются, но и превосходят частотой 4-стопники; в ямбе этот сдвиг наступает лишь около 1935 г. и с бóльшими колебаниями. В ямбе одни поэты заметно предпочитают 5-стопник (Сурков, Долматовский, Луконин, Винокуров, Матвеева, Фирсов), другие сохраняют верность 4-стопнику (Смеляков, у которого на 4-стопники приходится 80% всех поздних ямбов; Прокофьев, Дудин, В. Федоров, Ваншенкин, Вознесенский, Жигулин); в хорее пристрастия к 4-стопнику не сохраняет почти никто (кроме разве Тарковского или Жигулина, подчеркивающих этим предпочтением классичность своих традиций). Если вспомнить наугад самые популярные хореические стихи советского времени, то это будут, скорее всего, именно 5-стопники: «Широка страна моя родная» Лебедева-Кумача или «Катюша» Исаковского.

Особенно заметны эти сдвиги в метрическом репертуаре больших жанров. Когда-то 4-ст. ямб царил в поэмах; теперь он воспринимается в них как резкая необычность, как прямая отсылка к пушкинскому классическому стилю: таковы «Герой» Ушакова (1933, с прямыми цитатами из Пушкина), «Суворов» и «Ледовое побоище» Симонова (1937—1939), «В переулке за Арбатом» Антокольского (1956), «За далью — даль» Твардовского (1950—1960). 5-ст. ямб появляется в поэмах вряд ли реже и обычно более лирически окрашен: это «Спекторский» Пастернака, «Первая любовь» Симонова, «Одна любовь» Орлова (1924—1930, 1941, 1959, с тематической перекличкой), это «Сын» Антокольского (1943) и «Станция Зима» Евтушенко (1955), «Пулковский меридиан» Инбер (1943) и «Даль памяти» Исаева (1977), не говоря уже о «Середине века» Луговского (1956) с ее традицией белого монологического стиха (§ 56). Драма пользуется стихом редко, но когда пользуется, то не забывает белого 5-ст. ямба («Верность» Берггольц, 1952; «Ливонская война» Сельвинского, 1943), а в «драматической поэме» — и рифмованного («Рембрандт» Кедрина, 1938). «Страна Муравия» (1936) и «Василий Теркин» (1945) Твардовского написаны в основном 4-ст. и 4—3-ст. хореем, уводящим к традициям «народной» тематики и стихотворного фельетона, а «Дом у дороги» (1946) — в основном 4—3-ст. ямбом, напоминающим о балладе.

6-ст. ямб исчезает почти начисто — видимо, для поэтов он уже не классический, а «доклассический» размер; лишь у таких несхожих поэтов, как Д. Бедный и Антокольский, он опирается на традицию «пафоса», а у некоторых младших — на традицию романса (ср. § 143). Еще резче исчезает 6-ст. хорей с цезурой: исключения (вроде «Любки» Смелякова, 1934) единичны. Крепче держится 6-ст. хорей бесцезурный с его более гибкой народной традицией (и лирической и эпической, от «Загудели, заиграли провода...» Исаковского, 1925, до «Судьи ревтрибунала» Голодного, 1933). С падением 6-стопника оскудевают и разностопные урегулированные размеры — по существу, в употреблении остаются только 4—3-ст. ямб и хорей («С берез — неслышен, невесом — Слетет желтый лист...», «Дайте в руки мне гармонь — Золотые планки!..» — Исаковский, 1941, 1936); более контрастные сочетания стопностей («...Свеча горела на столе, Свеча горела» — Пастернак, 1946) редки, из современных поэтов к ним склоннее других Ваншенкин и В. Соколов. Подавно сходят на нет вольные размеры: ни «верхарновский» вольный ямб Брюсова, ни вольный хорей Маяковского не получили развития, и современные примеры этого стиха — это или сознательные имитации классики (басни Михалкова), или расшатанные 5-стопники (напр., «Некрасивая девочка» Заболоцкого, 1955).

§ 134. *Перераспределение трехсложников.* Доля трехсложников в современной поэзии возросла: в 1970-х гг. она приблизилась к 30%, как когда-то в конце XIX в. Это тоже связано с отступлением чистой тоники: как наступая, она отнимала место прежде всего у трехсложников (§ 104), так отступая, возвращает им же. Внутри же этой массы трехсложных размеров происходит перераспределение в двух направлениях. Во-первых, дактиль продолжает убывать, а анапест возрастает: пропорция дактилей, амфибрахиев и анапестов в начале века была 3 : 3 : 4, в середине века становится 1 : 4 : 5. Во-вторых, продолжается концентрация господствующих стопностей в каждом метре: почти половина всех дактилей теперь — 4-стопники, половина всех амфибрахиев и анапестов — 3-стопники. Остальные размеры, в том числе урегулированные разностопники, продолжают сокращать употребительность; даже песенная популярность «Каховки» Светлова (1935) и «Партизана Железняка» Голодного (1936) не меняет картины.

На этом фоне выделяется судьба трех размеров — одного амфибрахического и двух анапестических. Прежде всего это 4-ст. амфибрахий, дробящийся на два полустишия.

Обычно этот размер ощущается длинным и тяжеловесным; теперь стало возможным графически усилить в нем средний словораздел, подчеркнуть разнообразие цезурных сдвигов, а иногда отметить цезуру внутренней рифмой или слоговыми наращениями / усечениями,— из-за этого часто даже трудно определить, 4-стопный это стих или 2-стопный с неполной рифмовкой. В таком виде размер имел большой, хоть и недолгий успех: в десятилетии 1925—1935 гг. из-за этого 4-стопник составлял 40% всех амфибрахиев, а амфибрахии — 60% всех трехсложников. Подобным образом пытался дробиться и смежный 4-ст. анапест, но реже:

Пробитое тело
Наземь сползло,
Товарищ впервые
Оставил седло.
Я видел: над трупом
Склонилась луна,
И мертвые губы
Шепнули: «Грена...»
(*Светлов*. Гренада, 1926)

Там при лагере встали
у них часовые
на чешуйками крытые
лапы кривые.
И стоит с разговором,
с печалью, / со злобой
при оружии ворон —
часовой гололобый...
(*Корнилов*. Триполье, 1933)

Другой усилившийся размер — 2-ст. анапест. Он уже был когда-то популярен, но лишь со сплошными мужскими окончаниями и лишь в узкой области имитаций народного стиха (§ 61). Он и теперь сохраняет народно-песенные ассоциации, но разнообразие окончаний увеличивает в нем богатство форм («Все я вспомню, как было: По сторонке родной Пять гармоник ходило За девчонкой одной...» — Прокофьев, 1956; «...И пока за туманами Видеть мог паренек, На окошке на девичьем Все горел огонек...» — Исаковский, 1942), а тематика становится шире и серьезней («Я убит подо Ржевом В безымянном болоте, В пятой роте, на левом, При жестоком налете...» — Твардовский, 1946; «...Жизни нить все короче. Ночью смотрят глаза — Древней Азии очи, Как степная гроза....» — Луговской, 1956). В послевоенные годы этот размер стал примерно вдвое употребительней, чем в начале века (может быть, не без влияния некоторых ритмов частушки, ср. § 138), но в 1970-е гг., кажется, интерес к нему слабеет.

Наконец, третий усилившийся размер — это 5-ст. анапест: единственный «сверхдлинный» стих, удержавшийся от предыдущего периода, отчасти благодаря впечатлению от «Девятьсот пятого года» Пастернака, 1925 (§ 105). Он сохраняет тяготение к эпичности или лироэпичности («Зодчие» Кедрина, 1938; «Как побил государь Золотую Орду под

Казанью...»; «Пять страниц» Симонова, 1938), но легко переходит и в чистую лирику («Если я заболею, к врачам обращаться не стану...» Смеляков, 1940). Под влиянием 5-ст. анапеста сохраняется интерес и к 5-ст. амфибрахию (Ахматова, «Клеопатра», 1940: «Уже целовала Антония мертвые губы...»). 5-ст. анапест расшатывается цезурными наращениями («Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели — Мы пред нашим комбатом, как пред господом богом, чисты....» — Гудзенко, 1945), переходит в дольник (Матусовский, «Грузчики спят», 1961), раздваивается в чередование 2—3-стопника («Я люблю тебя, Жизнь, Что само по себе и не ново. Я люблю тебя, Жизнь, Я люблю тебя снова и снова....» — Ваншенкин, 1956). Все это свидетельствует о живом и активном бытовании этого размера.

§ 135. *Песенные логаэды.* Логаэды, как и прежде, занимают лишь небольшое место в современном метрическом репертуаре. Имитации античных метров исчезают из оригинальных стихов, имитации восточных метров не прививаются даже в переводных — размеры бесчисленных переводов из арабо-персидской и тюркской классики берутся совершенно произвольные (обычно ямбические); одинокая попытка имитации размеров аруза в переводах стихов из «1001 ночи» (Салье 1929) оказалась неискусной и осталась неподхваченной.

Однако совсем вытеснены из употребления логаэды не были: их неожиданной опорой оказался такой популярный жанр, как песня. Здесь поддержкой для сложных сочетаний стоп и строк был музыкальный мотив. В стопных логаэдах такого рода обычно фиксировался и повторялся какой-нибудь из ритмов тактовика:

Легко на сердце от песни веселой,
Она скучать не дает никогда,
И любят песню деревни и села,
И любят песню большие города...
(*Лебедев-Кумач.* Марш веселых ребят, 1934)

В строчных логаэдах обычно сочетаются строки двухсложных и строки трехсложных размеров — иногда в простом чередовании («...Быстроноги футболисты, словно ветер,— Кто кого в этот раз победит?..» — Ошанин, «Футбольная песенка», 1947, Х6 + Ан3), иногда в довольно сложном:

Когда душа поет
И просится сердце в полет,—
В дорогу далекую
Небо высокое
К звездам нас зовет.

Не всем дано летать,
Удачу свою настигать,
Ведь счастье для всякого
Не одинаково,
Надо понимать!..—

(*Коваленков.* Когда душа поет, 1947 — Я3 + Ам3 + Ам2 + Д2 + Х3)

иногда же в исключительно сложном,— такова, напр., песня Окуджавы «А ну, швейцары...» из двух 10-стиший (разностопные ямбы то с «пеоническим», то с «чисто-ямбическим» ритмом), напоминающих строфу и антистрофу.

Вне песен логаэды появляются в советское время редко и ощущаются как эксперименты. Чаще других возникают здесь ритмы, основанные на столкновении ударений — в классической силлаботонике, как мы знаем, это почти совершенно исключалось. Иногда такие ритмы похожи на некоторые античные размеры (на «хромой ямб» с перебоем в конце строки — песня Рождественского «Я сегодня до зари встану» или парные стихотворения Сосноры и Борисовой о Пигмалионе; на «ионики» — нижеприводимые стихи Кирсанова):

Над Парижем грусть. Вечер долгий.
Улицу зовут: «Ищу полдень».
Кругом никого. Свет не светит.
Полдень далеко, теперь вечер...
(*Эренбург*. Париж, 1940)

Зашумел сад, и грибной дождь застучал в лист,
Вскоре стал мир, как Эдем, свеж, и опять чист...
(*Кирсанов*. Дождь, 1958)

На коне крашеном я скачу бешено — карусель вертится.
А вокруг музыка, и вертясь звездами, фейерверк светится...
(*Кирсанов*. Карусель, 1958)

§ 136. *Закрепление дольника.* Как было сказано (§ 132), дольник — единственный из несиллабо-тонических типов стиха, получивший в советской поэзии как бы равноправие с классической силлаботоникой. Можно заметить, что старшие поэты (Сельвинский, Сурков) больше к нему привязаны и что в ранних стихах у поэтов обычно дольника больше, чем в поздних; это лишь следствие общего отлива неклассических размеров. Лишь немногие поэты стойко избегают дольника,— правда, среди них Твардовский и Исаковский.

Заметности дольника способствует и то, что он переходит из лирики в большие жанры. 3-иктный дольник появляется и в «Анне Снегиной» Есенина (1925) и в «Строгой любви» Смелякова (1955); 4-иктный — и в «Победителе» (1937) и в «Иван да Марье» (1954) Симонова, при всей интонационной несхожести этих произведений; в частности, 4-иктный с нерифмованными ровными окончаниями (от Ахматовой) — в «Необычайном» Асеева (1929) и «Юношеской поэме» Сме-

лякова (1934). Основной размер большой поэмы Асеева «Маяковский начинается» (1939) — тоже 4-иктный дольник, хотя и выглаженный почти до амфибрахия; основной размер «Пушторга» Сельвинского (1928) — тоже 4-иктный дольник, хотя и расшатанный почти до тактовика (каковым и считал его Сельвинский). В драму расшатанный 4-иктный дольник переходит у того же Сельвинского («Командарм 2», «Пао-Пао», «Умка Белый Медведь», 1928—1934), строгий дольник — у Гусева («Слава», «Сын Рыбакова», «Весна в Москве», 1935—1940, под его влиянием — «Коньки» Михалкова, 1939); но в целом драма предпочитает оставаться прозаической.

Кроме чистых 3-иктного и 4-иктного дольника, сохраняет употребительность их чередование — так Багрицкий написал «Последнюю ночь» (1932: «В Одессе каштаны оделись в дым, И море по вечерам, Хрипя, поворачивалось на оси, Подобное колесу...»). 4-иктный дольник, по примеру 4-ст. амфибрахия, порой усиливает срединный словораздел и как бы разламывается на два 2-иктных — так Асеев написал «Огонь» (1923), а Ушаков — «Колесницу Аполлона» (1932: «Снег. Над снегами / московские крыши / красное знамя / зимы колышут...»). 3-иктный дольник, наоборот, иногда удваивается в 6-иктный с сильной цезурой — не без влияния переводов Киплинга, явившихся в 1920-х гг. («Я славил Красную Армию, каленую сталь штыков. / Слава, слава, слава идет на веки веков...» — Прокофьев, 1931; «Наполни приказом мозг мой и ветром набей мне рот, / / Возьми меня в переделку и двинь, грохоча, вперед...» — Луговской, 1929).

Употребительности дольника способствовала его ритмическая гибкость — способность к «расшатыванию», к допущению некоторого количества строк (обычно не больше 25%) с иными, чем обычные 1—2-сложные междуиктовые интервалы. Так, частые нулевые интервалы (стыки ударений) придают своеобразие дольнику «Повести о рыжем Мотэле» (1925), а частые удлиненные интервалы — дольнику «Далеко на Востоке» Симонова (1941). Но в целом такое размывание границ для дольника советской эпохи малохарактерно (и чем дальше, тем менее): оно выпадает из общей тенденции к упрощению метрики.

Закрепившийся дольник вбирает в себя один из старейших неклассических размеров русской поэзии — «народный» 5-сложник: 3-иктный дольник с дактилическими окончаниями охотно выдерживает именно этот ритм («Не слышны в саду даже шорохи, Все здесь замерло до утра. Если

б знали вы, как мне дороги Подмосковные вечера...» — Матусовский, 1955). На почве этого сближения является одно из самых последних новшеств русской метрики. До сих пор 5-сложник отличался от пяти основных силлабо-тонических метров тем, что в нем каждое 5-сложие отбивалось словоразделами, могло считаться и стопой и строкой; в 1970-х гг. Левитанский стал писать стихи, в которых 5-сложия не отбивались, были только стопами и сливались в плавный дольниковый ритм. Это (не замеченное критикой) открытие — вместе с немногими другими, как освоение бесцезурного 6-ст. ямба (§ 142),— напоминает, что метрические потенции русской силлаботоники далеко еще не исчерпаны:

Прикипа́ют к ле / довой ко́рке ла / дони по́тные.
Под руками пе / регревается / сталь каленая...
И стоят на сто / ле стаканы, до / края полные,
И течет по ще / ке небритой сле / за соленая.
(*Левитанский.* Память, 1979)

§ 137. *Частушечный тактовик.* Мы видели, как на исходе предыдущего периода между дольником и акцентным стихом выделилась промежуточная ступень — тактовик, стих с колебанием 1—2—3-сложных междуиктовых интервалов (§ 111). Осознано это выделение было около 1925 г., когда поэты-конструктивисты для своих стихов о современности ввели термин «тактовик», а И. Рукавишников для своих «сказов» — термин «напевный стих» (не выдержавший конкуренции). Как правило, это был 4-иктный размер:

Товарищи! Погодки! Семеновы, Борзовы!	инт. 3-2-3
Учетная книжка — девятьсо́т первый год,	2-3-2
Со школьной скамьи мы все мобилизованы	2-1-3
На стройку, на службу, на бой, в поход...	2-2-1

(*Луговской.* Молодежь, 1927)

Так и так, веди нас, землячок, к Степану,	инт. 1-3-1
Прямо в шатер, к атаману веди.	2-2-2
Будем мы биться за волю без обману.	2-2-3
Эй, миленочек, поласковей гляди...	1-3-3

(*Рукавишников.* Сказ скоморoший про Степана Разина..., 1924)

Несмотря на такие несомненные удачи, как «Перекоп» Луговского, «Бессонница» Багрицкого и др., этот стих не удержался в метрическом репертуаре. С одной стороны, не у всех поэтов хватало слуха, чтобы уловить разницу между ограниченным кругом вариаций тактовика и неограниченным — акцентного стиха; с другой — те, кто слышал эту разницу, формулировали ее не в терминах стихосложения,

а в сбивающих с толку терминах декламации (Квятковский, 1928; Сельвинский, 1962; последний одинаково считал «тактовиком» и раннюю редакцию своей «Улялаевщины», 1924, акцентным стихом, и позднюю, 1956, правильным дольником). Только после большого перерыва — и, как кажется, без всякой сознательной оглядки на опыт конструктивистов — к тактовику вновь обращаются Луконин в поэме «Признание в любви» и Рождественский в лирических стихотворениях (см. § 144).

Но если ни 3-иктный тактовик подражаний народному стиху (§ 62), ни 4-иктный тактовик, открытый в начале XX в., не сохранили популярности, то иную судьбу имел 2-иктный тактовик. У него была сильная опора — частушка, самая живая в наше время форма русской народной лирики; советские поэты охотно обращались к ее стилю и стиху. Стих частушки — 2-иктный тактовик, в котором преобладают ритмы, тождественные с 4—3-ст. хореем, реже — с 2-ст. анапестом. Первым литературным приближением к нему был логаэд типа «Ни кола, ни двора, Зипун — весь пожиток...» (§ 89); более сложные имитации являются в начале XX в. (среди них асеевское: «Под копыта казака — Грянь, брань, гинь, вран,— Киньтесь, брови, на закат,— Ян, Ян, Ян, Ян!..», 1916) и уже не прекращаются до наших дней:

То ли топнуть вдруг,
То ль не топнуть вдруг?
На дороге/мои ноги —
Лучше топну, друг!
А мой дом — воевода,
На семи столбах.
Я пройду по хороводу
Со цветком в зубах!
Цветок золотой,
Считанные листья,
Дроля — волос завитой —
Носит шубу лисью...
(*Прокофьев*. Третья частая, 1935)

Примечательно, что этот размер скоро выходит за пределы унаследованной от частушек тематики и стилистики (как у Бокова или Цыбина) и применяется к самым разным темам: Маяковский пишет «Были дни Рождества, Нового года, Праздников и торжества Пива и водок...» («Итоги», 1929), Багрицкий — «Пусть другие дразнятся! Наши дни легки... Десять лет разницы — Это пустяки!» («Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым», 1927), Яшин — «...Буду жить, как птица, Петь, как ручей. Только б не лишиться Бессонных ночей...» («О безответной любви», 1964).

Наряду с русской частушкой влияла на стиховые эксперименты советских поэтов и украинская коломыйка: в ней тоже сочетались 3- и 2-сложные междуударные интервалы,

но не за счет пропусков слогов (как в русской тонике), а за счет сдвигов ударений (как в украинской силлабике). Первым литературным приближением к коломыйке был 4-3-ст. хорей с женскими окончаниями типа «Чернобровый, черноглазый Молодец удалый....» (§ 57), еще без сдвигов ударений. Но когда Багрицкий берет этот размер для «Думы про Опанаса» (1926, с эпиграфом из Шевченко, ср. § 132), то эти сдвиги, разнообразящие междуиктовые интервалы, становятся в ней главным ритмическим средством.

По откосам виноградник
Хло*по*чет листвою,

Где бежит Панько из Балты
До*ро*гой степною...

Но, понятным образом, место этого размера в современном русском стихе гораздо более скромное.

§ 138. *Отступление акцентного стиха.* Из сказанного ясно, что общее отступление неклассических форм стиха (§ 132) совершается в первую очередь за счет самой чисто-тонической из этих форм — акцентного стиха. Частота обращений к нему с 1920-х до 1970-х гг. падает вдесятеро. Его громоздкая неметричность явным образом ощущается как недостаток. Авторитет такого классика акцентного стиха, как Маяковский, не спасает: у Маяковского больше учатся интонации и стилю, чем стиху. На первый взгляд кажется, что акцентный стих Маяковского перенимают его присяжные продолжатели Асеев и Кирсанов, но по ближайшем рассмотрении обнаруживается, что их размеры — это дольники и (часто в непривычных разновидностях) классическая силлаботоника. Точно так же и в младшем поколении даже у таких поэтов, как Евтушенко и Рождественский, образцы акцентного стиха исчисляются лишь единицами. Демьян Бедный с его традицией фельетонного раешника был стоек («Новый Завет без изъяна...», 1925; «Ната», 1929; «Шайтан-арба», 1930), но и он чем дальше, тем больше обращается к более урегулированным ритмам, преимущественно к вольным трехсложникам (так написана его последняя большая вещь — сказы «Горная порода», 1936—1941).

Укреплению акцентного стиха могли бы способствовать новые межлитературные контакты — напр., переводы из классической китайской поэзии, где стихи были 5-словные, 7-словные и т. д. (по числу иероглифов); интересные опыты таких переводов были (филологических — у В. М. Алексеева, поэтических — у Асеева), но они остались одиноки — привычка к традиционным формам перевесила, китайские стихи переводились условными силлабо-тоническими и дольниковыми размерами (ср. § 142 о судьбе силлабики).

После таких перемен акцентный стих перестает быть расхожей, семантически нейтральной стихотворной формой. В поэзии последних десятилетий он употребляется преимущественно как метрический курсив: изредка — чтобы отметить связь с традицией (обычно с публицистической традицией Маяковского), чаще — чтобы подчеркнуть огромность и беспорядочность изображаемого предмета или безыскусственную прозаичность авторской интонации. При этом часто избираются длинные размеры стиха — длиннее привычных 4-ударников:

Первый раз я увидел рассвет с неохотой,
помедлить просил, но этого не случилось.
Ночь отпрянула, / и над краем болота
солнце холодное просочилось.
Командир отделения как стоял в плащ-палатке,
так стоит. / И дождь все так же струится...
(*Луконин*. Дорога к миру, 1950)

Большая река, / большая страна, / большой народ,
можно о многом передумать, / пока лодка реку переплывет.
Я этого вот человека люблю, / сидящего рядом в лодке,—
зеленый ватник, / красная звездочка, / как на наших пилотках...
(*Симонов*. Переправа через Янцзы, 1949)

Негритянка, укачивающая малыша, как будто она у себя
в Алабаме.
Чемоданы, лязгающие на ходу никелированными зубами.
Священнослужитель из Афин, поминутно прикладывающийся
к иконке.
Господин неопределенных лет, у которого пересадка в Гонконге...
(*Матусовский*. За 7 минут до посадки..., 1967)

§ 139. *Свободный стих.* Ослабление позиций акцентного стиха в значительной мере связано с тем, что его роль в системе метрического репертуара — роль антипода классической силлаботоники, роль носителя максимальной вольности и раскованности — принимает на себя свободный стих.

История его развития не была гладкой. После полосы экспериментов около 1920 г. (не только у Есенина или Хлебникова, но и у пролетарских поэтов) он почти начисто исчезает из употребления. Маяковский обращается к нему лишь однажды («1-е Мая», 1923), стихи и поэмы Заболоцкого (ок. 1930), развивающие поэтику Хлебникова, остаются не напечатаны. В критике утверждается мнение, что свободный стих несвойствен духу русского языка и противен традициям русской поэзии. Это получает даже идеологическое обосно-

вание: именно в это время свободный стих становится господствующей стиховой формой в поэзии Западной Европы и Америки и для прямолинейных критиков превращается в символ упадочной буржуазной культуры, наглядное выражение распада личности (ср. противоположное представление 1920-х гг., что за границей «одни хореи да ямбы», § 132). Переводя верлибры прогрессивных зарубежных поэтов (Арагона, П. Неруды), переводчики 1940-х гг. то и дело привносят в них ритм и даже рифму. Единственным поэтом этого промежутка, сохранявшим традицию свободного стиха, была почти не печатавшаяся Кс. Некрасова; ее верлибры примыкают к манере Хлебникова и напоминают нерифмованные вольные дольники, а то и силлабо-тонические размеры: «А я недавно молоко пила / козье — / под сочно-рыжей липой / в осенний полдень. / Огромный синий воздух / гудел под ударами солнца, / а под ногами шуршала трава, / а между землею / и небом — я, / и кружка моя молока, / да еще березовый стол / стоит для моих стихов».

Со второй половины 1950-х гг. картина меняется. Контакт с зарубежными литературами становится ближе, переводами верлибров занимаются заметные поэты, начинаются попытки использовать выразительные возможности этой формы и в оригинальных стихах. Одними из первых здесь оказываются такие поэты традиционной силлаботоники, как Рыленков («Думая о матери», 1958) и Винокуров (большой цикл 1956—1966, составивший ядро сборника, характерно названного «Музыка», 1964; толчком для эксперимента явно послужил опыт работы над переводами современных итальянских поэтов). Потом свободный стих появляется у Солоухина (в очень большом количестве), Яшина, Бокова, Кирсанова, Слуцкого, Левитанского, В. Гончарова (именующего свои верлибры «ла́дами») и многих других поэтов: по широкому обследованию, три четверти современных поэтов хотя бы раз или два обращались к верлибру, но лишь немногие пишут им систематически. В целом в 1960—1970-х гг. на свободный стих приходится около 10% всех неклассических размеров — больше, чем на акцентный стих. Это экспериментальная периферия современного стиха, своим существованием оттеняющая устойчивость основного ядра его метрического репертуара (как, с другой стороны, его оттеняют, напр., обращения к сонету; «антисонетом» называет Ушаков свои «Верлибры», 1973). Отношение поэтов к этой форме колеблющееся: Симонов пишет верлибром в высоком стиле «Знамя» (1963) и в ироническом «Опыт верлибра» (1976). Замечательно использовал свободный стих Сельвинский в «Большом Кирилле»

(1954): основная часть этой пьесы написана дольником, сниженные сцены — прозой, а самая высокая — речь Ленина сброневика — верлибром, т. е. как бы той же прозой, поданной как стихи: «Война и сейчас остается грабительской. / Без / свержения / буржуазии / кончить демократическим миром / такую бойню / нельзя». Обычно же свободный стих 1960—1980-х гг. держится в произведениях медитативного содержания с спокойными непринужденными интонациями (ниже, § 145) или, наоборот, с отрывистым афористическим стилем (не без влияния переводов из восточной поэзии): «Детство / мечтает / о мудрости. / Мудрость / бьется над правдой. / Правда тоскует о счастье. / Счастье / грустит о мечте...» (Куприянов. «Круг жизни», 1981).

Неожиданное оживление свободного стиха вызвало подъем теоретического интереса к нему — суждения в критике, выступления поэтов, дискуссии литературоведов; все, как правило, ссылались на интуитивное ощущение того, что такое «настоящий верлибр» в отличие от «рубленой прозы», но никто еще не нашел здесь убедительных объективных формулировок. Верлибр как живое явление современного стиха ускользает от исследователей и, по-видимому, расцвет его еще впереди.

§ 140. *Между стихом и прозой: рифмованная проза.* Свободный стих — это стих, предельно приближенный к прозе и все же остающийся стихом; противоположностью его является проза, предельно насыщенная приметами стиха и все же остающаяся прозой. Мы видели (§ 59, 112), как неоднократно возникал в русской поэзии интерес к этой форме. Обычно он давал «метрическую прозу» — непрерывную ритмическую волну, не расчлененную стихоразделами. Но подобный же эффект достигался и противоположным образом — если стихоразделы с отмечающими их рифмами учащались до предела возможного и из средства членения текста превращались лишь в средство звукового украшения текста. «Сверхрасчлененный» текст такого рода может быть с основанием назван «рифмованной прозой» (хотя иногда этот термин прилагается и к простому акцентному или раешному стиху).

Первые образцы такой рифмованной прозы (записанной, как стихи, кратчайшими строчками) дал вечный новатор Андрей Белый — сперва в ранних стихах («Душа мира», 1902: «Вечной / тучкой несется, / улыбкой / беспечной / улыбкой зыбкой / смеется...»), потом — в поэме «Христос воскрес» (1918; буквами обозначаем стихоразделы и рифмы): «После Он простер (а) мертвеющие, посинелые от муки (б) руки (б) и взор (а) в пустые (в) тверди (г)... Руки (б) пови-

сли (д) как жерди (г) в густые (в) мраки (е)... Измученное, перекрученное (ж, ж) тело (з) висело (з) без мысли (д)...». Но запись стихотворными строчками оказалась неблагодарной для такого текста: трудное переплетение рифм не позволяло сложиться рифмическому ожиданию, большая часть рифм проходила мимо сознания читателя, и стихотворение казалось не избыточно, а недостаточно рифмованным. Опыт Белого остался одинок, хотя подобное нагромождение созвучий, затушевывающее стихораздельные рифмы, мы находим и у раннего Маяковского («Утро», «Из улицы в улицу», 1912—1913) и у зрелого Третьякова (поэма «17—19—21»).

Неожиданно оживилась эта форма от простого приема — от записи прозаическими строчками: рифмы стали казаться неожиданными, избыточными, привлекая и радуя внимание. Этот шаг сделал Кирсанов в «Высоком райке» (1940—1956) и затем в большом «Сказании про царя Макса-Емельяна» (1964): «...Царедворцу даны привилегии (а) превеликие (а)! Чем-чем, а печением (б?) граф обеспечен (б) на сто лет (в). На столе (в) черепаховый суп (г), пуп (г) фазана (д) да печень (б) сазана (д), и шипучий (е) нарзана (д) сосуд (ж), если пучит (е). Попроси (з) — и несут (ж) на салфетке суфле Сан-Суси (и), фрикандо соус рюсс (к) и для свежести жюс (к) — сквозь соломку соси (и)...». Для Кирсанова эта форма открыто ассоциировалась со скоморошьим прибауточным стихом (хотя там, наоборот, рифмы несли не орнаментальную, а именно членящую функцию, § 5), но допускала и более широкий круг тем и интонаций — патетическую в «Песни о Днепре и Одере», лирическую в отрывках «Александра Матросова» (§ 141).

Граница между рифмованной прозой и стихом нетверда; учащенные рифмы, возникая непредсказуемо, могут размывать в заведомо стихотворном тексте разницу между членением на стихи, на полустишия и на более дробные части (предсказуемые — наоборот, см. § 105). Тот же Кирсанов воспользовался этим, чтобы подчеркнуть взволнованно-прерывистую интонацию в 4-ст. ямбе «Твоей поэмы» (1937): «Прошло / лишь 30 дней пустых (а), / как пульс утих (а), / / как лоб остыл (б), / как след (в) тебя простыл (б), / как свет (в) / мне стал постыл (б), / от того дня (г), как не к тебе / / пришли, / а «к ней» (д) / друзья, родня (г), / лишь 30 дней (д), / как вместо / «ты» / ты стала / «та»...» — здесь 7 строк 4-ст. ямба, но несовпадение рифм со стихоразделами (здесь резкое, в других местах поэмы более сдержанное) совершенно меняет его ощутимость. В последние десятилетия этот же прием размывания границы между прозой и стихом ис-

пользовал Вознесенский («Монолог Мерлин Монро» из полустиший 2-ст. ямба с женскими окончаниями), осложнив его современной техникой рифмы, при которой намеренное созвучие порой трудно отличимо от случайного (§ 148).

§ 141. *Полиметрия старая и новая.* Советская эпоха унаследовала две традиции разработки полиметрии — более старую, в которой сочетались большие куски разных метров и смена их мотивировалась сменой темы или эмоции, и более новую, где куски были мельче, а мотивировка смены метров — неопределеннее (§ 107—108). Здесь опять общие тенденции эпохи сказались в том, что новая микрополиметрия решительно выходит из употребления — она ощущается слишком сложной и пестрой. Микрополиметрии Хлебникова очень сдержанно подражает Тихонов (в 1920-х гг.) и ранний Заболоцкий, а микрополиметрии Маяковского — Асеев и Кирсанов, в последние десятилетия она возникает в поэмах Рождественского («Реквием») и Вознесенского; обычно же поэты ограничиваются тем, что, не выходя за пределы одного метра, свободно сочетают 4-стишия разных рифмовок (ЖМЖМ, МЖМЖ, ДМДМ и пр.),— свободнее других пользуется этим прозаизирующим приемом Слуцкий. Особого рода приютом микрополиметрии остались также детские стихи (напр., сказки Чуковского), где перемены метра опять-таки легко мотивируются динамикой сюжета и настроения.

Зато традиционная макрополиметрия сохраняет все свои позиции. В больших жанрах по-прежнему лироэпические поэмы преобладают над чисто-эпическими и по построению часто напоминают циклы лирических стихотворений («Россия» Прокофьева, 1944; «Гармонь» Жарова, 1926). Более цельные вещи нередко включают в себя эпизоды, выделенные, как в раме, особым размером («Братская ГЭС» Евтушенко, 1965). Если этого и нет, то поэты меняют размер просто во избежание монотонности. Степень сходства и контраста избираемых размеров бывает различна. Тихонов в небольшом «Ночном празднике в Алла-Верды» (1935) достигает сильного эффекта простейшим способом — на фоне длинных плавных сдвоенных 4 + 4-ст. хореев выделяя короткие отрывистые однократные 4-ст. хореи (оба раза вводя их словами «...непохожий на себя») (см. § 105). Твардовский в «Василии Теркине» (1945) на фоне господствующего 4-ст. хорея выделяет несколько глав и отрывков, написанных 4—3 ст. хореем, обычно более легкого содержания («Дельный, что и говорить, Был старик тот самый...»). Корнилов в «Триполье» (1933) то сближает, то разводит звучание

2-ст. и 4-ст. анапеста (см. § 134), а на этом фоне дает несколько глав 3-иктным дольником и 4-ст. хореем; подобно этому у Луконина в «Рабочем дне» (1948) фон дан 3- и (реже) 4-иктным дольником, основная тема (трудовой процесс) — 4-2-ст. ямбом, а затем они скрещиваются в 4-2 — и 4-3-иктном дольнике. Еще более контрастно чередуются метры в «Александре Матросове» Кирсанова (1946) — здесь правильно следуют друг за другом куски рифмованной прозы с разговорно-бытовой интонацией, 5-ст. ямба с плавно-патетической и короткого логаэдизированного акцентного стиха с напряженно-прерывистой интонацией; и по этим метрическим звеньям располагаются, перемежая друг друга, темы памяти, мечты, войны, подвига и будущего торжества. Особенно благодарна для применения полиметрии была драматическая поэма (с ее традицией, идущей от «Фауста», § 63), где каждая новая реплика могла быть поводом для смены метра; в советской поэзии этот жанр не част, но можно назвать «Небо над Родиной» (1947) того же Кирсанова и «Франсуа Вийона» (1934) Антокольского, где в центральной сцене ярмарочного многоголосия размер меняется 10 раз, и каждый раз — в середине строфы.

Что такая полиметрия в конечном счете всякий раз мотивирована содержанием текста, прямее всего сказал в стихах же Сельвинский. В драме «Читая „Фауста"» (1947) и в поэме «Арктика» (1937, 1956) он чередует сцены, написанные 5-ст. ямбом, «тактовиком» (на самом деле дольником) и прозою, а в прологе к «Арктике» объясняет это читателю так (меняя стих на ходу): «Мои герои... Для них для всех одной погудки нет. Вот почему писать в одной системе Об этих персонажах не хочу. Я сочетаю ритмы — эти с теми,— Всё смысловому подключив ключу... Здесь некое подобие симфоний: Во-первых, ямбы — струнная семья; / Затем / пойдет / мой тактовый стих, / Что будет звучать / как медная группа; / и, наконец, проза, которая, при очень простых, ясных и чистых своих звучаниях, подобна деревянному цеху оркестра: говорит трезво, но не грубо».

Б) Ритмика

§ 142. *Ямб и хорей.* Советская поэзия оказалась наследницей богатого и разнообразного фонда ритмических традиций. С одной стороны, перед ней была поэтическая классика, ощущаемая как непреходящий образец,— стих пушкинской и послепушкинской эпохи с его развитым альтернирующим ритмом. С другой стороны, перед ней стояло

творчество непосредственных предшественников, влияния которых было трудно избежать,— стих начала XX в. с его сглаженным архаизированным ритмом. Обе эти традиции получили продолжение и развитие, но у разных поэтов: в зависимости от того, опирались ли они в своей манере на поэтику начала XX в. в целом или отталкивались от нее, они предпочитали и стих той или иной формации. Средние показатели ритмики советской эпохи представляют собой равнодействующую этих ориентаций, в каждом размере складывающуюся по-своему, но в целом продолжающую тенденцию предыдущего периода — к архаизации 4-ст. ямба и хорея, к сглаживанию 5-ст. ямба и хорея, к поляризации 6-ст. ямба (ср. § 114—116).

В 4-ст. ямбе и хорее традицию XIX в. поддерживают Д. Бедный, Твардовский, Исаковский, Рыленков, Заболоцкий, Кедрин, В. Соколов, Евтушенко; традицию начала XX в.— Пастернак, Сурков, Долматовский, Самойлов, Вознесенский. Обе линии, однако, сходятся в одном: средняя ударность стоп вновь понижается (примерно так же, как между XVIII и XIX в., § 64), и понижение это происходит равномерно за счет всех стоп; в результате ударность сильной II стопы падает по сравнению с началом XX в. еще более и ритм стиха еще более приближается от ритма XIX в. к ритму XVIII в. В 4-ст. хорее II стопа остается сильнее (и значительно) I стопы, но в 4-ст. ямбе она (в средних показателях по периоду) сравнивается с I-й: ритм 4 ст. ямба как бы возвращается к тому рисунку, который он имел в 1814—1820 гг. Какие несхожие индивидуальные манеры уравновешиваются в этой равнодействующей, видно из следующих примеров:

*Предо*щущ*е́ние* стиха́
*У на*стоя*щего* поэта
Есть ощущ*ение* греха,
*Что со*вершен когда-то, где-то...
*Пусть со*вершен тот грех не им —
Себя считает он повинным,
Настолько с пле*менем* земным
Он связан чувст*вом пу*повины...
(*Евтушенко*, 1965)

Не д*е́йствуя и не* дыша́,
Все сла*ще об*мирает улей.
Все глубже осень, и душа
Все о*пытнее и* округлей.
Она *вовле*чена в отлив
Плода, *из пу*стяка пустого
Отли*того. Как кро*потлив
Труд *осенью*, как тяжко слово!
(*Вознесенский*. Осень)

В 5-ст. ямбе главное явление стиха советской эпохи — окончательное исчезновение цезуры: остаточный словораздел на ее месте сохраняется лишь в половине всех стихов и менее, даже единичные стихотворения с выдержанной цезурой исчезают начисто. Это сопровождается дальней-

шим понижением ударности III стопы, дальнейшим сглаживанием ритма (как обычно, в лирике — в наименьшей степени, в разговорной драме — в наибольшей). Этому способствует и общее понижение ударности 5-ст. ямба по сравнению с предшествующей эпохой: на 100 строк приходится на 20 ударений меньше. Альтернирующий ритм у большинства поэтов от ранних к поздним стихам сглаживается, восходящий «французский» ритм совершенно исчезает (последнее исключение — «Юрга» Н. Тихонова), нисходящий «немецкий» распространяется все шире («Спекторский» Пастернака, Багрицкий, Щипачев, Кедрин, Исаковский, Слуцкий, Яшин и др.). Индивидуальные манеры в этом самом массовом ямбическом размере современной поэзии почти неразличимы.

В 5-ст. хорее происходит такое же понижение общей ударности и такое же сглаживание контраста сильных и слабых стоп; в частности, продолжает падать ударность II стопы (когда-то почти константной) и нарастать ударность I стопы. Такие поэты, как Исаковский, Рыленков, Щипачев, Мартынов и др., продолжают держаться традиционного ритма («*Выхо*ди́ла на́ бе*рег Ка*тю́ша»); но сглаженный ритм распространяется все больше, и противоположный традиционному альтернирующий ритм («Ре́льсо*вая* ре́жу*щая* си́нь»), который в начале века был еще вызывающим экспериментом, теперь утверждается у таких поэтов, как Евтушенко и не склонный к экспериментам Смеляков:

На́ши *невзы*ска́тель*ные* ду́ши
Были *заво*рож*ены* *то*гда
Музы*кой* *ли*кую*щего* туша,
Марша*ми* *уда*рного *тру*да...
(*Смеляков.* Первый бал, 1958)

В 6-ст. ямбе перемены наиболее интересны. Поляризация симметрического и асимметрического ямба, наметившаяся в предшествующем периоде, достигает предела. Размер этот, как сказано (§ 132), малоупотребителен в советской поэзии; немногие поэты, для которых он остается живым и используемым (Д. Бедный и П. Антокольский), продолжают традицию асимметрического стиха XIX — начала XX в.; а у остальных поэтов, у которых образцы этого стиха единичны и явно ощущаются как экспериментальные, в нем развиваются две диаметрально противоположные тенденции: одна — к канонизации самого строгого симметрического стиха с константным ударением перед цезурой (как у Тредиаковского):

Я разлюбил тебя́... Бана́льная развязка.
Банальная, как жи́знь, бана́льная, как смерть.
Я оборву струну́ жесто́кого романса,
Гитару попола́м — к чему́ ломать комедь?
(*Евтушенко*, 1966)

другая — наоборот, к канонизации самого строгого альтернирующего стиха с константами на II и IV стопах (как в народном 6-ст. хорее) и поэтому не нуждающегося в цезуре:

Пусть в бултыха́ющемся за́спанном трамва́ишке,
С Москвой, / кача́ющейся / ме́дленно / в окне́,
Ты, / подпере́в щеку руко́ю в детской ва́режке,
Со злостью же́нской вспомина́ешь обо мне́...
(*Евтушенко*, Не надо, 1959)

Этот размер встречается у Луконина, Кушнера, Матвеевой, Ряшенцева и других поэтов; по-видимому, можно считать, что он уже вышел из стадии эксперимента. Таким образом, как 6-ст. хорей давно уже существовал в двух несочетаемых разновидностях, симметрической цезурной и альтернирующей бесцезурной («У бурмистра Власа бабушка Ненила...» и «Вылетала бедна пташка на долину...»), так теперь в двух аналогичных разновидностях существует и 6-ст. ямб; и разделение это совершилось лишь в самые последние десятилетия.

§ 143. *Трехсложные размеры.* Ритмика трехсложников в советскую эпоху полностью следует тенденциям, наметившимся раньше; к альтернирующему пропуску ударений на сильных местах, к облегчению сверхсхемных ударений на слабых местах, к усилению дактилических словоразделов.

Распространение пропусков ударений в трехсложниках особенно знаменательно: если в XIX — начале XX в. они были еще единичными экспериментами, то теперь они встречаются практически у всех поэтов. Во многом это, несомненно, вызвано влиянием Пастернака, который остался верен своей манере и в поздние годы: «Как я люблю ее в первые дни — Только что из лесу *или с ме*тели! Ветви неловкости *не одо*лели, Нитки, ленивые, *без сует*ни, Медленно *переливая* на теле, Виснут серебряно*ю кани*телью...» («Вальс со слезой», 1941).

Возможности игры сверхсхемными ударениями в трехсложниках оживились на некоторое время благодаря длинным 4- и 5-стопным размерам (§ 133), графически дробившими каждый стих на две или несколько строк. Начало каждой такой графической строки по аналогии с началом сти-

ха охотно принимало сверхсхемные ударения: «*Двери* врозь. / *Вздох* в упор / купороса и масляной краски. / *Кольты* прочь, / *польта* на пол, / к шкапам, засуча рукава. / *Эхом* в ночь: / „*Третий* курс! / В реактивную, на перевязку...“» (Пастернак, «905 год»). Но расцвет таких размеров был сравнительно недолог, выветривание сверхсхемных ударений с внутренних позиций трехсложных размеров продолжается, и у таких поэтов, как поздний Заболоцкий или Дудин, гладкость внутренней части стиха становится почти идеальной.

На анакрусе, однако, сверхсхемные ударения сохранили свою употребительность, иногда при этом они оказываются в соседстве с пропусками схемных ударений и дают перебой ритма, аналогичный ходам вроде «Бой барабанный, клики, скрежет» в ямбе: «В детстве я, как сейчас еще помню, *Высуне*шься, бывало, в окно, В переулке, *как в каме*ноломне, Под деревьями в полдень темно...». Даже в начале XX в. такой ритм в трехсложниках был еще немыслим. Допущение пропусков ударения в трехсложниках было шагом от схематической простоты к языковой естественности и соответствовало общему направлению развития русского стиха в XX в.

§ 144. *Дольник и тактовик.* Дольник входит в советскую поэзию в критическое для себя время — на рубеже 1910-х и 1920-х гг., когда он испытывал сильное влияние чистой тоники, переживавшей свой расцвет. Ритм дольника в эту пору сильно расшатан, доля строк, не укладывающихся в его несложную схему, составляет у некоторых поэтов десятую часть (Есенин, Тихонов, Безыменский, Голодный, ранний Светлов, позднее — Сельвинский и Луговской, явно старавшиеся сблизить дольник с тактовиком). Новая эпоха вывела дольник из этого кризиса: в соответствии с общей тенденцией к упорядочиванию и нормализации стиха примесь аритмических строк в дольнике сходит на нет (в 4-иктном не совсем, но в 3-иктном почти совершенно), и дольник (в своем промежуточном положении между силлаботоникой и чистой тоникой) по четкости ритма, т. е. по ограниченности круга допустимых словосочетаний, все больше приближается к силлаботонике. Развиваются дальше обе ритмические тенденции, наметившиеся в прошлом периоде,— к облегчению конца стиха укороченными интервалами и пропущенными ударениями. По усиливающейся четкости ритма в 3-иктном дольнике 1920—1970-х гг. можно выделить три типа: «есенинский» (допускающий 4 основные ритмические вариации), «ахматовский» (3 вариации),

«цветаевский» (2 вариации); наиболее яркие представители их — Мартынов, Сурков, Смеляков; в массе же чем дальше, тем больше распространяется последний тип. Аналогичным образом в 4-иктном дольнике из таких же трех типов — «Маяковского», «Суркова» и «Багрицкого» — все большее распространение получает последний, наиболее ритмически четкий.

Вот примеры обоих размеров:

В зыбком ма́*реве кума*ча́
Предо мной возникает снова
Школа *имени Ильи*ча
Учени*чества завод*ского.
Это школа неда*вних* дней,

Небога*тая, неболь*шая,
Не какой-нибудь там *ли*цей,
Не гимна*зия ника*кая...
(*Смеляков.* Строгая любовь)

Жара. Не чита*ется и не* спится.
Предместье солн*цем оглуше*но.
Зеваю. Закла*дываю стра*ницу.
И настежь распа*хиваю о*кно.
Над миром, надтре*снутым от на*грева,
Ни ветра, ни го*лоса пету*хов...
Как я одинок! Отзови*тесь*, где вы,
Веселые люди моих *сти*хов?
(*Багрицкий.* Человек предместья)

Заметим, что во всех своих разновидностях дольник XX в. соблюдает одну закономерность: 2-сложных интервалов в нем больше, чем 1-сложных, а строки с одними только 1-сложными интервалами фактически не употребительны вовсе. Он как бы ориентируется не просто на силлаботонику, а на силлаботонику 3-сложных размеров с их повышенно-отчетливым ритмом. Дольник с преобладанием 1-сложных интервалов, т. е. на основе двухсложных размеров с их более разнообразным (из-за пропусков схемных ударений) ритмом употреблялся очень редко и не смешивался с общераспространенным:

Дрожал такелаж *тя*желый,
Борта от нату*ги* гнулись,
Вся па*лу*ба *снас*тями
Усеяна *бы*ла...

Над на*ми* ночь *на*висла,
Под нами реве*ло* море,
Где бе*рег* — мы *не* знали,
И пьян *был* ка*пи*тан...
(*Багрицкий.* Джонни, 1923)

Тактовик в советское время также обнаруживает тенденцию к установлению более строгого ритма: у конструктивистов и других поэтов 1920-х гг. (Луговской, Багрицкий, Агапов, Асеев, ранний П. Васильев) средняя длина интервала несколько сокращается, стих как бы сжимается; избыточные ударения в длинных интервалах исчезают, контраст между сильными и слабыми местами этим подчеркивается; более короткие интервалы сосредоточиваются в конце стиха, тактовик подчиняется общей для всех русских

стихов тенденции к облегчению в конце (§ 118). В «Синих гусарах» Асеева тактовик по четкости ритма почти приближается к логаэдам. Но затем в истории тактовика наступает перерыв: для вкуса 1930—1940-х гг. даже этот отвердевающий ритм был слишком зыбок в своем положении между ритмом дольника и ритмом акцентного стиха. Когда в 1950-х гг. тактовик возрождается у Луконина и Р. Рождественского, то первый из этих поэтов восстанавливает ритм конструктивистов с их более короткими (50% — двусложные) и все более укорачивающимися к концу интервалами, а второй вновь расслабляет стих более длинными (50% — трехсложные) интервалами без столь отчетливого облегчения к концу. Стих Луконина можно, по аналогии с дольником, назвать «тактовиком на основе трехсложников», стих Рождественского может притязать называться «тактовиком на основе пеонов». Ср.:

Звя́кают стака́ны. / — Ку́зь*ка*, во́т что:
ну-ка, быстро тулуп *на*день,
сбегай моментом, / что она там, почта,
газеты не приносят четвер*тый* день!
Лбами столкнулись, оборва*ли* песни...
— Где? — рычит урядник,— / Быть не могёт!
Читай!../Кузьма прислушался./— «Царицынский вестник».
Февраль. Двадцать третье. Пя*тый* год...
(*Луконин*. Признание в любви, II, 4)

А в кино́ было во́т что: / лете́*ли по экра́*ну
кони, / распластанные / в серой пыли.
И было непонятно, / и бы*ло очень* странно,
что они / должны еще / касаться земли.
Наверное, сейчас они / копыт*а́ми ба*бахнут!
И растают в небе / на несколько дней...
Сзади старичок / причмо*кивает* губами
И стонет / в истоме, гля*дя на кон*ей...
(*Рождественский*. Кино в Улан-Баторе)

Сказать, которая из этих тенденций возобладает, пока невозможно.

§ 145. *Акцентный стих и свободный стих.* Акцентный стих, самая ритмически раскованная из стихотворных форм XX в., тоже поддается общей тенденции к упорядочиванию и урегулированию. Мало того что он становится менее употребителен — у тех поэтов, которые сохраняют верность ему, он приобретает гораздо более отчетливые ритмические закономерности, чем вначале. У Маяковского такой

перелом происходит около 1923 г. После этого повышается тоническое единообразие стиха — доля господствующей, 4-ударной формы возрастает от половины до трех четвертей; повышается силлабическое единообразие стиха — 3-ударные и 5-ударные строки подравниваются по числу слогов (за счет удлинения междуударных интервалов) к 4-ударным; повышается интонационное единообразие стиха — «лесенка» членит почти все строки по одной и той же схеме: «1 + 1 + 2» или «2 + 2» слова (§ 120); повышается строфическая организованность стиха — укороченные строки все чаще (в соответствии с тенденцией облегчения стиха к концу) приходятся на конец строфы. Ударный костяк стиха становится настолько четок, что слоговое наполнение междуударных интервалов без ущерба делается более разнообразным: доля стихов, укладывающихся в ритм дольника (а тем более анапеста или амфибрахия) в позднем стихе Маяковского меньше, чем в раннем. У других поэтов нет и этой компенсации: так, у Сельвинского в его 4-ударном акцентном стихе настолько преобладают строки дольникового и тактовикового ритма, что сам автор твердо называл этот стих тактовиком. Разница между прежним и новоупорядоченным акцентным стихом виднее всего из сравнения:

Послушайте! / Ведь если звезды зажигают — / значит, — это кому-нибудь нужно?—
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?
И, надрываясь / в метелях полуденной пыли,
врывается к богу, / боится, что опоздал,
плачет, / целует ему жилистую руку,
просит — / чтоб обязательно была звезда!
клянется — не перенесет эту беззвездную муку!..

(*Маяковский*. Послушайте! 1914)

Гражданин фининспектор! / Простите за беспокойство.
Спасибо... / Не тревожьтесь... / я постою...
У меня к вам / дело / деликатного свойства:
о месте / поэта / в рабочем строю.
В ряду / имеющих / лабазы и угодья
и я обложен / и должен караться.
Вы требуете / с меня / пятьсот в полугодие
и двадцать пять / за неподачу деклараций....

(*Маяковский*. Разговор с фининспектором..., 1926)

Свободный стих в советской поэзии, когда он возродился после долгого перерыва в 1950-х гг., также держится наиболее ритмичных, легко воспринимаемых форм. Но здесь

организация происходит преимущественно не на звуковом, а на синтаксическом уровне. Такой дольниковой или тактовиковой ритмизации, как в верлибре Бальмонта и некоторых стихотворений Кузмина (§ 119), в верлибре советского времени нет: развивается лишь прозаизированный тип верлибра, подчеркивающий синтаксическое членение текста. Иногда синтаксические группы соединяются в строке по две и больше, но никогда одна группа не дробится между двумя строками:

Я помню каждое свое удивление.
Ни одно из них не похоже на другое.
О, мои удивления! Вы бескорыстны!
Я копил вас, как скряга.
Я собирал вас, я дрожал над вами.
Я ведь чувствовал, что когда-нибудь,
Раздавив ваши тяжелые и обильные грозди,
Я добуду из них немного поэзии.

(*Винокуров.* Удивление, 1962)

Стих, нарушающий синтаксическое членение анжамбманами, употребляется в наши дни, по существу, лишь в переводах:

Когда — во сне — он вошел в хижину
Изгнанных поэтов, в ту, что рядом с хижиной
Изгнанных теоретиков (оттуда доносились
Смех и споры), Овидий вышел
Навстречу ему и вполголоса сказал на пороге:
«Покуда лучше не садись. Ведь ты еще не умер.
Кто знает...»

(*Слуцкий,* из Б. Брехта.
Посещение изгнанных поэтов, 1965)

Синтаксически урегулированный свободный стих в наибольшей мере отвечает сразу обоим требованиям, между которыми колеблется ритмика русского стиха,— простоте и естественности; «антисинтаксический» свободный стих наиболее вызывающим образом их нарушает. Первый представляет собой самое полное выражение современных тенденций развития русского стиха, второй может оказаться началом для следующего этапа его развития.

В) Рифма

§ 146. *От «старой неточной» к «новой неточной» рифме.* В области рифмы новый период характерен теми же явлениями, что и в области метра: происходит приостановка экспериментов, отбор, стабилизация, а затем начинается новая

волна исканий. При этом так как рифма больше лежит «на поверхности» стиха, то в ее эволюции смена этих явлений еще ярче: спад 1925—1935 гг. еще круче, а новые опыты конца 1950-х и 1960-х гг. еще увереннее.

Главным достижением предыдущего периода было освоение неточной рифмовки. Оно вывело поэзию из «второго кризиса точной рифмы»: отпали тревожившие Пушкина и Вяземского (§ 70) сомнения в том, что слишком много важных слов не имеет рифмы, а другие имеют лишь банальные. В новых расширенных рамках решительно каждое слово могло рифмоваться, и притом по-разному; новые штампы, конечно, не замедлили возникнуть и здесь («ветер-на свете», «льются-революции», «глаза-назад»), но преодолевать их было легче. Важнее было избежать крайности — впечатления, что «все рифмуется со всем», которое вело к атрофии самого ощущения рифмы (как в стихах Мариенгофа). Именно здесь новая эпоха положила предел порывам предыдущей.

Почти все виды неточных рифм остались в употреблении (только разноударные были прочно забыты, да переносные удержались лишь в юмористической поэзии). Но частота их (и отчасти, как мы увидим, строение) была ограниченна. Самые употребительные из них, женские неточные («силе-Россия»), в среднем не превосходят теперь 25% всех женских; менее употребительные мужские закрытые и открытые неточные («даль-календарь», «друзья-нельзя»), сокращаются еще решительнее, до 5—6%; мужские закрыто-открытые («глаза-назад») поначалу держатся, но с каждым десятилетием все больше выходят из моды. При этом среди неточных рифм преимущественно сохраняются наименее резкие — напр., с «внутренним йотом» («пене-нетерпенье», «друзья-нельзя»),— они допускаются даже в самой корректной рифмовке (напр., у позднего Пастернака) и как бы заменяют для XX в. те обычные йотированные рифмы («могилы-унылый»), которые постепенно выходят из употребления. Так умеряются факторы, расшатывающие точность рифмы; наоборот, факторы, укрепляющие точность рифмы, сохраняются и оберегаются — возрожденный вкус к богатой рифме остается в силе, показатель опорных звуков в рифме по-прежнему высок (выше, чем в XVIII в.). В частности, однородные грамматические рифмы без опорных уже явно воспринимаются как «бедные»: «углом-кирпичом» — вряд ли достаточное созвучие, а «углом-крылом» — заведомо доста точное.

Таким образом, выход из «второго кризиса» точной рифмы отчасти напоминает выход из «первого кризиса»: как тог-

да были признаны дозволенными в известных пределах приблизительные рифмы, так теперь неточные; и как тогда, так и теперь новодозволенные вольности сразу стали ощущаться как естественные и саморазумеющиеся. Так, рифмовка Исаковского и Твардовского производит несомненное впечатление «традиционной», «классической», хотя неточные рифмы («горький-Теркин», «гармонь-домой») составляют у них обычные 25% и 5% — уровень, до 1913 г. немыслимый. Это как бы нейтральный фон системы рифмовки, установившейся в русской советской поэзии. Более «строгой» рифма бывает очень редко (у позднего Заболоцкого, позднего Суркова, Тарковского, Рыленкова, отчасти у Мартынова); более «вольная» появляется чаще, но обычно ощущается как индивидуальная манера и постепенно умеряется в эволюции творчества поэта.

Особенно бросается в глаза эта эволюция индивидуальных рифмовок неточной рифмы к точной в творчестве поэтов старшего поколения — тех, которые сформировались еще в 1920-х гг. Последовательность ее у всех одинакова: прежде всего резко сокращаются среди неточных мужские закрытые (как самые резкие на слух), потом мужские закрыто-открытые, потом женские; дактилические неточные держатся, но неравносложные редеют. Этот процесс идет очень быстро: у Есенина между 1922—1923 и 1924—1925 гг. доля неточных женских падает вдвое (а неточных мужских — втрое), у Луговского за один 1933 год доля неточных мужских сокращается впятеро, у Пастернака после 1930 г. неточные мужские фактически исчезают, а неточные женские сокращаются (по сравнению с 1917 г.) впятеро, у Сельвинского от «Улялаевщины» 1924 г. к «Улялаевщине» 1952 г. неточных женских становится меньше втрое (от рекордных 79% до заурядных 26%), а неточных мужских вшестеро. Такую же индивидуальную эволюцию, хотя и менее ярко, переживают и поэты следующих поколений: у Светлова, Суркова, Прокофьева, Смелякова, Твардовского, Алигер, Луконина, Наровчатова, Межирова, Слуцкого ранние сборники, как правило, рифмованы более свободно, а позднейшие — более строго.

Только в конце 1950-х — начале 1960-х гг. в этой картине обнаруживаются признаки перемены. Поэты младшего поколения — Рождественский, Евтушенко, Вознесенский — выступают со стихами, в которых доля неточных рифм резко выше, чем в предыдущие десятилетия: более 50% женских, более 30% мужских закрытых, более 25% мужских открытых, не говоря уже о дактилических и нерав-

носложных. Этот новый интерес к неточной рифме нашел отклик и у старших поэтов: у Винокурова, Ваншенкина, Самойлова стихи конца 1960-х гг. рифмованы не менее, а более свободно, чем стихи начала 1960-х гг. По газетам и журналам прокатились волна полемики о точной и неточной рифме, Прокофьев и Долматовский (сам тем не менее, поддавшийся новой моде) писали о ней иронические стихи, Д. Самойлов выпустил в 1973 г. «Книгу о русской рифме», доказывавшую, что в русской поэзии не неточная рифма была эпизодом в истории точной, а, наоборот, точная — эпизодом в истории неточной. К 1970-м гг. положение стабилизировалось, «новая» резко-неточная рифма осталась существовать параллельно со «старой» умеренно-неточной, но сосуществование их остается напряженным: «третий кризис точной рифмы» еще не исчерпан.

§ 147. *Перемены в заударном созвучии.* Острое внимание, которое привлекла к себе рифмовка молодых поэтов, объяснялось не только тем, что неточных рифм в ней было количественно больше, но и тем, что они были качественно иные: недаром она ощущалась как «новая рифма» и именовалась так. Эти новшества были видны и в заударной и в в предударной (опорной) части рифмы.

Мы видели (§ 125), что еще в начале XX в. в разработке неточной рифмы наметилось два пути: блоковский и брюсовский. Первый подход расшатывал конечную позицию рифмы, преимущественно путем прибавления-убавления звуков («ветер-на свете»), второй — интервокальную позицию, преимущественно путем замещения звуков («ветер-вечер»). Маяковский культивировал первый тип, у него нарушение созвучия в конце встречается втрое чаще, чем в середине рифмы; но уже у Асеева это соотношение сравнивается, а у Кирсанова в «Пятилетке» (1930, «на замысел» Маяковского) срединные нарушения встречаются в полтора раза чаще, чем конечные («знанье-знамя», чем «сыну-синус»). Неточность рифмы как бы углубляется в стих, переходит с периферийных позиций на внутренние. Эта тенденция оказалась всеобщей: даже такой сдержанный поэт, как Твардовский, эволюционирует в этом направлении: в «Василии Теркине» преобладали конечные «пополнения» («махорки-Теркин»), в «За далью даль» преобладают интервокальные «замещения» («строки-дороги»). Младшие поэты доводят эту тенденцию до предела: у Винокурова, напр., конечные «пополнения» исчезают почти начисто, а интервокальные «замещения» присутствуют в 90% всех неточных рифм. При этом резкость этих замещенных несозвучий все

время усиливается: поэты более старшие старались, чтобы при нарушении созвучия хотя бы один звук оставался общим («Охтой-кофта», «постелькой-Стенька» у Прокофьева; это державинский прием, ср. § 40), а из младших более осторожные старались, чтобы замещались звуки хотя бы схожие («заводе-зевоте» у Винокурова; это некрасовский прием, ср. § 96); но более смелые ставили в позицию замещения любые, сколь угодно несхожие звуки, и это было непривычно. Так, стихотворение Панкратова «Осень» начиналось строками: «Небо стало *очень* Синим. С длинным *криком* Проплывала *осень* Журавлиным *клином*. Целовались *губы* с белым *караваем*. Пролетали *гуси* Серым *караваном*...»,— эта рифмовка была выражением далеко не новой тенденции, но в таком последовательном и обнаженном виде она казалась вызовом, и так и была воспринята критикой.

Переход от установки на пополнение к установке на замещение особенно сказался на мужской рифме. «Пополненная» мужская закрыто-открытая рифма типа «грошом — хорошо», переживавшая такой бурный расцвет в 1920-х гг., стремительно теряет свою популярность: в 1930-х гг. она уже употребляется вдвое реже, после 1940 г.— впятеро реже и в современной поэзии ощущается уже как «архаика, дурной тон» (выражение Ваншенкина). У Евтушенко, напр., их нет почти вовсе; из поэтов этого поколения только Соснора сохраняет к ним заметное пристрастие. На смену им медленно выступают вновь традиционные мужские открытые без опорного («моря-моя», «голоса-глаза», «чего-чело» — здесь возможно и запоздалое влияние Цветаевой, ср. § 125); у С. Куняева и Вегина они достигают почти трети всех мужских отрытых рифм; Левитанский, обращаясь к самому себе, иронически пишет, «что вместо, к примеру, «весна» и «сосна» Ты ныне рифмуешь «весна» и «весла», И в этом ты зришь своего ремесла Прогресс несомненный...». Но путь этот не стал всеобщим: эксперименты с неточными открытыми рифмами, основанными на расподоблении опорных звуков («сосна-весла»), соперничают сейчас с экспериментами с неточными закрытыми рифмами, основанными, наоборот, на уподоблении опорных звуков («мест-меч»). Это подводит нас к смежному вопросу, не менее острому — о новом ощущении предударного созвучия.

§ 148. *Перемены в предударном созвучии.* В поэтической технике XX в. все бо́льшую роль начинает играть художественное использование фоники, ощущение звуковой ткани стиха в целом: слова подбираются по аллитерациям, их звуковое сходство как бы подчеркивает или подсказывает их

смысловую связь в данном контексте («леса-лысы», «схема-смеха», «желал-жалел», «пальцами-пальм», «отрада-отрава», «замер-зуммер», «кроны-корни» у Хлебникова, Маяковского, Цветаевой, Брюсова, Мартынова, Дудина, Вознесенского.) Такое явление получило название «паронимии» (или «поэтической этимологии», по образцу «народной этимологии»). Из примеров видно, что, как обычно в аллитерациях, созвучие преимущественно охватывает начальные, наиболее информативные звуки слова. Вот эта установка на созвучие начальных звуков слова (анлаута) с конца 1950-х гг. проникает и в рифму, вытесняя прежнюю установку на созвучие ближайших предударных звуков: опорное созвучие как бы отодвигается вдаль от ударного гласного. В коротких словах это не так заметно, в длинных заметнее: рифма «*наг*ане-*наг*раде» ощущается явно как «более современная», чем «*на грани-нагр*аде».

Открывателями паронимии были поэты 1910—1920-х гг., виднейшим популяризатором — Мартынов, принципом рифмовки ее сделали Евтушенко и Вознесенский. Известное стихотворение «Гойя» (1959) дает такой ряд паронимических рифм к заглавному слову («горе-голос-года-горло-голой...»), на котором совершенно стушевывается единственная непаронимическая, традиционно точная рифма («нагое»). Современники чутко уловили принципиальную новизну этого звукового выделения начальной, семантически значимой части рифмующего слова: новая рифма получила название «корневой» (как бы в противоположность старой, «флективной»). Но теоретическое осмысление нового открытия шло медленно. Поначалу казалось, что это лишь развитие еще Брюсовым и Жирмунским отмеченной тенденции к «полевению» рифмы — сдвигу созвучия из заударной части в предударную (§ 127). Возникла даже теория (Ю. И. Минералова), что в современной рифме «достаточным» является предударное созвучие и факультативным — заударное, тогда как в классической рифме было наоборот. Это преувеличение: при таком подходе мы наблюдали бы гораздо больше неравносложных рифм (вроде рукавишниковских «бурей-судьбу», § 124), между тем равноклаузульность в современной рифме по-прежнему преобладает и, стало быть, значима. Больше того, именно в последние десятилетия получили распространение рифмы с максимальным уподоблением (а не расподоблением) всего рифмующего слова — полутавтологические и омонимические («останавливает-устанавливает», «здание-мироздание», «очереди-по очереди» и пр.; еще экспериментальные у Кирсанова, они

уже обычны у позднего Слуцкого и особенно у Левитанского). Сдвига созвучия из заударной части в предударную здесь нет, а семантическая связь есть: звуковое тождество или полутождество усиливает ощущение малейших смысловых расхождений.

Паронимическое созвучие анлаута в предударной части рифмующего слова, свободное использование замещений в заударной части — таковы черты «новой» рифмы, сложившейся в ходе «третьего кризиса точной рифмы» и устойчиво держащейся в поэзии 1960—1970-х гг. Главная ее новизна в том, что носителем рифмы в стихе впервые ощущаются не слоги (как в силлабике), не группы слогов, объединенные ударением (как в классической силлаботонике), а целые слова (что несомненно связано с освоением чистой тоники); анлаут последнего слова ощущается как граница рифмы. Иногда это ведет даже к звуковому обеднению: в рифме В. Майкова «человека-начало века» современник Маяковского расслышал бы предударное созвучие *ч*, *л*, *в*, современник Вознесенского, пожалуй, только *в* (тогда как рифму «человека-чело века» они восприняли бы одинаково). Однако общая положительная роль «новой рифмы» несомненна: «банальных рифм» («неба-не был», «с неба-снега») накопилось пока немного, круг рифмующих созвучий расширился, но не расплылся.

«Словесный» уровень существования современной рифмы определяет и ее силу и ее слабость. Рифма в стихе совмещает две функции: евфонического звукового повтора и метрического сегментирующего сигнала. Первую функцию «новая» рифма выполняет лучше «старой»: благодаря «корневой» паронимии созвучие семантизируется и воспринимается острей. Вторую функцию «новая» рифма выполняет хуже «старой»: там рифмующая группа слогов собственного значения не имела и служила только знаком соотнесенности рифмующих строк, здесь рифмующие слова имеют собственное значение, и перекличка слов отвлекает внимание от переклички строк. В прежнем стихе рифмующее созвучие выделялось среди нерифмующих как эпифора среди анафор; в новом стихе, само став анафорой, оно теряется в ряду других созвучий, и, если стих не имеет четкого метра, оно рискует вовсе утратить свою сегментирующую ощутимость (как в «Монологе Мерлин Монро», см. § 140). Какая из этих двух функций окажется важнее для дальнейшего развития русского стиха в целом, от этого зависит и дальнейшая судьба «новой рифмы».

Г) Строфика

§ 149. *Нейтральная строфика.* В области строфики сильнее всего сказалась тенденция новой эпохи к простоте и упорядоченности. Богатство строфических форм, всплеснувшееся в предыдущем периоде, оказывается избыточным: содержательные ассоциации редких строф и твердых форм не ощущаются большинством читателей, а сложность новых строф не улавливается ими. Современная строфика — царство самой нейтральной из строфических форм: четверостишия. В 1970-х гг. две трети всех обследованных лирических стихотворений (и строфических и нестрофических) писались правильными 4-стишиями, в том числе одна треть — 4-стишиями самой привычной рифмовки, АбАб.

Этот нейтральный фон позволил усилить выразительность некоторых обычно малозаметных приемов. Напр., «Соловьи» Дудина (1942) написаны 4-стишиями 5-ст. ямба с перекрестной рифмовкой, но в начальной части это рифмовка аБаБ, подсказывающая отрывистую напряженную интонацию, а после перелома — АбАб, дающая плавное разрешение. Еще более свободное, откликающееся на каждый поворот темы, сочетание 4-стиший с разными окончаниями или рифмовками мы находим, как было сказано, у Слуцкого или у Самойлова («Сороковые, роковые...»). Наконец, в последнее десятилетие начинает шире употребляться такой не испытанный прежде прием, как неполная рифмовка не в перекрестных (§ 98), а в опоясанных 4-стишиях, хААх: «Бывает ли это теперь, Как прежде когда-то бывало, Чтоб вьюга в ночи завывала, И негде укрыться в пути? Случается ль это теперь, Как прежде когда-то случалось, Чтоб снежная ветка стучалась В ночное слепое окно?..» (Левитанский, 1980; сходные примеры есть у Мориц).

Из иных строф, чем 4-стишия, поэты чаще всего обращаются к 6-стишию ААбВВб или ааБввБ: здесь, вероятно, сыграло роль влияние «Поэмы без героя» Ахматовой. У некоторых поэтов старшего поколения сохранялись индивидуальные предпочтения в строфике (напр., 6-стишие *abaccb* у Вс. Рождественского). Инбер написала «Путевой дневник» и «Пулковский меридиан» (1938, 1943) 6-стишиями АбАбВВ, которые воспринимались едва ли не как упрощенная пушкинская октава. Астрофический стих почти исчезает из обихода: даже такие «пушкинским ямбом» написанные поэмы, как «За далью — даль» Твардовского или «В переулке за Арбатом» Антокольского, состоят почти

сплошь из правильных 4-стиший. Длинные рифмические цепи появляются разве что в «Великом почине» Казина (1954, как отголосок «Высокой болезни», см. § 128) да у Мартынова.

Из твердых форм единственной выжившей оказался сонет. Заброшенный в 1930—1940-х гг., он воскресает на периферии стиховой системы с середины 1950-х гг. как своего рода антипод свободного стиха («полюс строгости» против «полюса вольности» см. § 140): к нему обращаются очень многие поэты, но лишь единичными сонетами (или даже венками сонетов, как Антокольский, Дудин, Солоухин и др.; предельно деформированный венок есть даже у Сосноры). Новшеством было то, что наряду с традиционной формой сонета стала употребляться и упрощенная «английская» форма (АбАб + + ВгВг + ДеДе + ЖЖ) — следствие широкого успеха сонетов Шекспира в переводах Маршака (1948); ее охотно употребляет, напр., Н. Матвеева.

Заключение

§ 150. Законченную картину современного этапа развития русского стиха представить пока невозможно: для него еще «не наступила история». Общая тяга к простоте, естественности и классичности (хотя эти три понятия далеко не всегда совпадают), отличающая этот период от предыдущего, несомненна; но на ее фоне выступает много отклонений, в которых одинаково можно видеть и поздний отголосок исканий предыдущего периода, начала века, и раннее предвестие находок неизвестного будущего. Какой взгляд основательнее, можно будет сказать лишь по опыту будущего. Покамест же можно лишь выделить в пройденном пути три достаточно отчетливых этапа.

Первый этап — около 1925—1935 гг. Это переходное десятилетие между предыдущим периодом и нашим; наиболее влиятельные фигуры здесь — Маяковский, получивший известность еще до революции, а потом Багрицкий и Сельвинский, сформировавшиеся как поэты до 1925 г. Главное наследие предыдущей эпохи здесь — обилие тоники и обилие неточной рифмовки. Тоника занимает около четверти всей обследованной стихотворной продукции — больше, чем в предыдущем периоде; но состав ее уже не тот, большая часть ее — дольники, которые ближе всего к силлаботонике, ритм акцентного стиха становится строже и проще, из него выделяется даже переходная форма к дольникам — тактовик

конструктивистов. Неточная рифмовка занимает не меньше места, чем в предыдущем периоде, но и ее состав меняется: избегаются слишком далекие созвучия, особенно в мужских рифмах, более заметных. Обилие неточных рифм мешает восприятию сложной строфики, в обиходе остаются почти исключительно 4-стишия. Из размеров классической силлаботоники в эту пору вырываются вперед 5-ст. хорей (твердо опережая 4-стопник) и, ненадолго, 4-ст. амфибрахий, членящийся на два полустишия.

Второй этап — около 1935—1955 г. Переходное время кончилось, поэты стараются учиться не у непосредственных своих предшественников, а, минуя их, у классиков XIX в. Наиболее ценимые поэты — Исаковский и Твардовский. Чистая тоника резко отступает, неточная рифма тоже: они сохраняют за собой устойчивые позиции в системе стиха, но на ведущую роль более не притязают. Тактовик ограничивается имитациями частушек, логаэды находят себе скромное место в песнях. Дольник, оставшийся как бы полномочным представителем несиллабо-тонических форм стиха, упрощает свой ритм до четкого минимума вариаций. В господствующей силлабо-тонике в эту пору вслед за 5-ст. хореем вырывается вперед 5-ст. ямб (нетвердо сравниваясь с 4-стопным) и, в меньшей степени, 2-ст. анапест. Во всех силлабо-тонических размерах, и двухсложных, и (что особенно заметно) трехсложных, учащаются пропуски ударений: ритм слышен и так. Ритм 4-ст. ямба дифференцируется на «ориентированный на классиков» и «ориентированный на начало века», в ритме 5-ст. хорея испытывается даже нетрадиционный альтернирующий ритм (Смеляков).

Третий этап начинается около 1955 г. и продолжается до наших дней. Основное ядро стихотворных форм остается тем же, но вокруг него четче выделяется оттеняющая экспериментальная периферия. Наиболее заметны в ней, с одной стороны, интерес к предельно строгому сонету, с другой — к предельно раскованному свободному стиху. В ходе этих экспериментов рождаются такие новые размеры, как бесцезурный 6-ст. ямб и не расчлененный словоразделами на стопы пятисложник; возрождается (у Луконина и Рождественского) такой метр, как нечастушечный тактовик. Одно из этих новшеств даже вышло за пределы эксперимента и получило достаточно широкое признание,— это паронимическая («корневая») рифма, опирающаяся на созвучие предударной части и очень вольное расподобление заударной части рифмующихся слов.

Таким образом, хотя традиционалистская тенденция остается определяющей для стиховой формы современной русской поэзии, но и экспериментаторская тенденция за последние 25 лет явно укрепилась. Как будет соотноситься дальше развитие этих тенденций, зависит от обстоятельств непредсказуемых. Во всяком случае, и та и другая для полноценного развития нуждаются в том, чтобы осознанно представлять себе весь запас своих наличных и возможных стиховых средств и то, из каких традиций литературы или ресурсов языка они исходят. Помочь такому осознанию и стремилась наша книга.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Досиллабический стих (все данные — в процентах)

Тексты	Число ударений в стихе							Окончания			Число стихов
	1—2	3	4	5	6	7	8...	М	Ж	Д	
С. Шаховской	—	1	3	13	28	35	20	27	49	24	311
«Сарпид» (трагич.)	1	5	39	38	13	4	—	5	83	12	400
Интерлюдии	1	11	35	30	16	5	2	10	88	2	548
Хворостинин	1	24	54	19	2	—	—	21	54	25	300
«Сказание о куре»	1	14	45	30	9	1	—	16	63	21	400
Торжественник	7	32	35	20	5	1	—	6	45	49	400
«Граф Фарсон»	9	29	33	18	8	2	1	24	71	5	400
«Роман в стихах»	29	42	21	5	2	1	—	9	91	—	430
Интермедии	22	41	29	6	1	1	—	43	53	4	1537
«Мыши кота погребают»	30	39	21	5	4	1	—	30	65	5	177
«Сарпид» (комич.)	31	31	23	11	3	1	—	39	57	4	313
«Повесть о ерше»	61	27	10	2	—	—	—	49	44	7	306

Таблица 2

Силлабический стих (все данные — в процентах)

Периоды	Нарушения константы	Цезура				Ритмическое строение полустиший								
						1 полустишие						2 полустишие		
		М	Ж	Д	проч.	Я	Х	Ан	Д	Ам	проч.	Х	Ам	проч.
Теорет. рус. стих	*0*	*44*	*32*	*24*	—	*20*	*27*	*15*	*6*	*11*	*22*	*55*	*45*	—
Польский стих	1	89	11	—	—	31	7	36	1	—	25	65	34	1
Рус. 1670—1700	10	49	31	18	2	21	25	17	6	6	25	57	42	1
1700—1729	4	50	31	17	2	23	25	16	6	7	23	54	45	1
1729—1735	0,3	33	51	16	—	13	32	13	7	9	26	57	42	1
После 1735 Кант.	0	2	70	28	—	1	41	1	13	14	30	55	45	—
После 1735 Тред.	1	100	—	—	—	—	99	—	1	—	—	96	2	2

Таблица 3

Метрический репертуар поэзии XVIII—XX вв. (лирика): число текстов

Размер	1740—1800	1800—1830	1830—1880	1880—1900	1890—1935	1936—1957	1958—1980
Я 3-ст.	40	33	46	8	61	92	102
4-ст.	242	622	828	259	539	499	625
5-ст.	2	116	296	68	280	548	631
6-ст.	326	136	351	162	107	21	28
рз.	29	133	238	67	105	150	98
вол.	546	418	175	52	139	82	43
проч.	—	10	11	4	8	3	6
Всего ямбов	1185	1468	1945	620	1239	1385	1533
Х 3-ст.	2	15	113	6	25	45	16
4-ст.	108	181	521	111	227	236	215
5-ст.	1	3	46	30	170	334	253
6 цез.	—	—	46	16	19	8	5
6 б/ц	—	9	24	5	26	15	9
рз.	15	24	113	28	59	98	39
проч.	4	1	16	5	67	12	21
Всего хореев	130	233	879	201	593	748	558
Д 2-ст.	4	3	4	3	2	2	1
3-ст.	2	1	40	18	21	11	30
4-ст.	7	11	77	44	28	24	35
рз.	4	6	61	17	19	18	13
проч.	—	2	25	7	16	9	10
Всего дактилей	17	23	207	89	86	64	89
Ам 2-ст.	2	20	19	2	6	6	8
3-ст.	—	4	99	32	53	144	178
4-ст.	—	41	73	30	52	86	55
рз.	—	23	98	27	30	67	48
проч.	—	11	22	3	11	18	21
Всего амфибрахиев	2	99	311	94	152	321	310
Ан 2-ст.	3	8	32	7	10	34	46
3-ст.	1	3	136	52	85	146	235
4-ст.	—	1	20	35	27	54	71
рз.	—	8	73	52	31	34	19
Всего анапестов	4	21	273	152	175	318	397
Гексам.	4	25	36	1	7	—	—
Логаэды	—	17	10	8	13	18	7
5-сложн.	2	2	52	3	—	1	1
Перем. анакр.	3	6	7	1	19	27	18
Дольник	1	9	16	3	334	335	311
Тактовик	1	5	22	3	47	9	25
Акц. стих	—	2	6	—	100	10	20
Своб. ст.	—	—	3	—	17	1	37
Всего	1350	1910	3767	1175	2782	3247	3306

Таблица 4

Метрический репертуар поэзии XVIII—XIX вв. (лирика, эпос, драма): число стихов

Размер		XVIII в.	XIX в. 1-я треть	XIX в. 2-я треть	XIX в. 3-я треть
Я	2-ст.	61	856	1 284	700
	3-ст.	9 028	5 754	16 802	4 215
	4-ст.	111 622	94 342	128 626	45 714
	5-ст.	440	48 837	83 251	55 496
	6-ст.	162 258	69 970	18 371	23 706
	рз.	7 242	17 172	17 666	12 668
	вол.	57 415	51 960	21 587	7 393
	проч.	164	117	79	134
Всего ямбов		348 230	289 008	287 666	1500 026
Х	2-ст.	264	171	540	184
	3-ст.	83	825	4 225	4 810
	4-ст.	39 124	24 437	65 469	26 071
	5-ст.	202	225	5 604	5 378
	6-ст.	412	472	9 037	3 662
	рз.	2 000	2 360	7 113	6 971
	вол.	780	109	870	367
	проч.	76	—	59	3 022
Всего хореев		42 941	28 599	92 917	50 465
Д	2-ст.	508	914	1453	368
	3-ст.	326	378	2 287	2 402
	4-ст.	391	430	5 619	7 243
	рз.	84	258	3 070	3 769
	вол.	123	112	1913	987
	проч.	14	158	2 877	497
Всего дактилей		1 146	2 250	15 279	15 266
Ам	2-ст.	513	1 239	2 047	1 065
	3-ст.	8	1 288	5 709	4 558
	4-ст.	74	2 690	5 517	3 189
	рз.	24	3 269	7 433	6 026
	вол.	118	406	621	310
	проч.	—	460	349	193
Всего амфибрахиев		737	9 352	21 676	15 338
Ан	2-ст.	165	332	1 648	1 134
	3-ст.	134	545	10 801	4 841
	4-ст.	18	92	956	1 415
	рз.	—	615	2 796	9 203
	вол.	—	162	1 012	950
	проч.	—	28	68	152
Всего анапестов		317	1 774	17 239	17 695
Неклассич. размеры		26 762	47 598	13 773	9 903
Всего		420 433	378 579	448 550	258 693

Таблица 5

Сверхсхемные ударения в двухсложных размерах (в процентах)

Периоды	4-ст. ямб						4-ст. хорей		
	Ударность		Отклонения		Тяжелые		Удар.	Откл.	Тяж.
	анакр.	внутр.	анакр.	внутр.	анакр.	внутр.	внутр.	внутр.	внутр.
XVIII век	18,6	4,8	—0,5	—1,9	30,1	21,0	4,1	—1,8	16,5
Конец XVIII — нач. XIX в.	15,9	3,1	—1,1	—3,6	28,3	9,6	4,7	—0,5	5,7
XIX век	19,6	2,7	—2,0	—3,9	24,6	5,5	1,5	—3,9	6,0
Нач. XX в.	20,0	2,5	+2,6	—4,0	28,7	5,0	3,3	—3,0	2,2

Таблица 6

Ритмика 4-ст. хорея (процент ударности стоп)

Периоды	I	II	III	IV	Число стихов
Теор. первич. ритм	*44,0*	*73,0*	*37,5*	*100*	
Теор. вторич. ритм	*16,0*	*61,0*	*10,5*	*38,5*	
Ломоносов, 1738	79,3	82,1	58,6	100	140
XVIII в., старшие	64,6	89,0	55,0	100	2986
XVIII в., младшие	62,9	93,3	55,4	100	5953
XIX в., I половина	57,5	98,1	43,6	100	6469
XIX в., II половина	52,2	99,7	49,2	100	4940
Начало XX в.	58,3	99,1	50,0	100	6818
Совет. поэты, старш.	58,2	96,9	49,8	100	4979
Совет. поэты, младш.	50,9	94,4	47,6	100	4777

Таблица 7

Ритмика 4-стопного ямба (процент ударности стоп)

Периоды	I	II	III	IV	Число стихов
Теор. первич. ритм	*79,8*	*60,5*	*41,6*	*100*	
Теор. вторич. ритм	*23,0*	*32,0*	*16,0*	*37,0*	
1739—1743	98,7	89,8	86,1	100	1 408
1745—1760	92,6	77,3	53,8	100	5 122
1760—1790	91,7	81,8	53,5	100	16 293
1790—1815	93,3	84,5	53,5	100	17 590
1814—1820	87,7	87,7	43,2	100	14 884
1820—1840, старшие	84,4	92,2	46,0	100	29 621
1820—1840, младшие	82,7	97,4	35,0	100	16 773
1840—1900	82,3	93,9	44,7	100	15 523
1900—1905	83,7	91,1	48,4	100	4 950
1905—1920	84,4	88,0	49,9	100	21 758
1920—1970, старшие	81,4	87,5	45,2	100	13 797
1930—1970, младшие	82,3	84,2	47,3	100	11 972

Таблица 8

Ритмика 6-стопного ямба (процент ударности стоп)

Периоды	I	II	III	IV	V	VI	Число стихов
Теор. первич. ритм	*78,9*	*60,9*	*56,6*	*86,8*	*36,8*	*100*	
Теор. вторич. ритм	*10,5*	*31,5*	*14,5*	*26,0*	*13,0*	*37,5*	
1747—1760	90,2	64,6	79,5	94,4	46,4	100	7227
1760—1790	91,2	67,3	74,2	96,2	45,1	100	8412
1790—1814	91,3	62,8	76,4	96,5	38,2	100	4208
1814—1820	90,7	68,5	68,7	94,9	39,4	100	4110
1820—1840	88,6	69,5	67,1	94,4	38,8	100	7151
1840—1870	93,1	67,9	69,7	93,9	39,9	100	7816
1870—1900	89,1	71,6	69,9	93,7	37,6	100	6997
1890—1920	88,5	72,9	64,7	82,2	42,3	100	5426
1920—1960	82,7	61,5	81,7	89,2	45,8	100	1916

Таблица 9

Ритмика 5-стопного ямба
(процент ударности стоп и словораздела после 4 слога)

Периоды и жанры	I	II	III	IV	V	Цезура	Число стихов
Теор. первич. (б/ц)	*85,3*	*51,7*	*70,5*	*40,0*	*100*	*32,5*	
Теор. вторич. (б/ц)	*24,5*	*25,5*	*37,0*	*14,0*	*39,5*		
Теор. первич. (цез.)	*84,0*	*50,3*	*86,8*	*36,8*	*100*	*100*	
Теор. вторич. (цез.)	*49,5*	*16,0*	*26,0*	*13,0*	*37,5*		
1780—1850 (цез.)	86,0	75,2	95,3	39,3	100	99,5	9 142
1815—1850 (б/ц)	86,1	76,0	84,4	55,0	100	62,0	13 134
1830—1890 (б/ц)	82,8	73,7	84,6	53,8	100	60,8	78 193
1830—1880 (с ослабленной цез.)							
лирика	84,6	76,0	90,3	41,5	100	83,3	4 409
драма	83,6	68,4	89,8	51,9	100	91,8	43 051
1880—1922							
лирика	86,1	77,9	89,4	44,3	100	69,3	43 353
эпос	84,7	75,5	87,8	49,2	100	66,4	16 439
драма	83,9	72,3	86,4	54,7	100	69,5	36 127
Советские поэты							
лирика	82,5	72,3	84,1	38,9	100	47,5	19 216
эпос	82,8	70,6	83,6	40,3	100	53,6	7 090
драма	82,8	73,7	79,2	57,8	100	46,1	2 050
в т.ч. старшие поэты	82,4	65,5	82,5	41,6	100	50,0	13 479
младшие поэты	82,8	70,9	84,6	40,0	100	47,7	14 877

Таблица 10

Ритмика 5-стопного хорея (процент ударности стоп)

Периоды	I	II	III	IV	V	Число стихов
Теор. первич. ритм	*53,4*	*71,1*	*68,3*	*48,3*	*100*	
Теор. вторич. ритм	*13,2*	*49,1*	*30,1*	*16,1*	*37,5*	
1750—1850	63,1	84,0	84,6	55,0	100	1 040
1850—1890	47,5	94,5	88,0	46,2	100	3 001
1890—1924	52,1	87,5	87,6	44,9	100	7 218
Советские поэты, ст.	53,1	74,5	78,8	35,1	100	11 582
Советские поэты, мл.	58,7	76,4	86,3	37,3	100	8 375

Таблица 11

Ритмика дольника (процент ударности иктов и слоговой объем междуиктовых интервалов)

3-иктный дольник	I икт	I инт.	II икт	II инт.	III икт	Число стихов
Теоретич.	*(100%)*	*1,75*	*(80%)*	*1,65*	*100%*	
1890—1910	99,5	1,64	98,8	1,68	100	1 684
1910—1920	99,4	1,70	92,6	1,50	100	5 306
1920—1930	98,6	1,86	86,4	1,44	100	9 592
1930—1960	98,4	1,86	78,8	1,38	100	33 557

4-иктный дольник	I икт	I инт.	II икт	II инт.	III икт	III инт.	IV икт	Число стихов
Теоретич.	*93,6%*	*1,56*	*84,8%*	*1,54*	*83,6%*	*1,52*	*100%*	
1900—1910	97,7	1,60	99,8	1,69	98,0	1,49	100	628
1910—1920	91,7	1,74	99,2	1,72	91,1	1,43	100	1 072
1920—1930	93,0	1,75	96,7	1,74	88,8	1,60	100	10 946
1930—1960	93,8	1,77	97,4	1,76	84,1	1,53	100	30 820

Таблица 12

Грамматичность рифм (все данные — в процентах)

ЖЕНСКИЕ	ГГ	ПП	СС	Сс	ГС	СП	проч.
Досиллабика	48	15	18	5	3	4	7
Симеон	75	10	4	1	2	3	9
Кантемир	33	21	16	15	3	5	7
Ломоносов	28	17	21	18	2	9	5
Пушкин	17	22	32	15	3	6	5
Некрасов	14	16	34	19	2	7	8
Брюсов	7	17	22	22	8	16	8
Маяковский	1	4	14	26	22	17	16

МУЖСКИЕ	ГГ	ПП	ММ	СС	Сс	ГС	СП	СМ	проч.
Досиллабика	38	9	11	10	9	4	3	5	7
Ломоносов	16	1	3	18	30	13	4	8	7
Пушкин	16	3	5	11	25	8	5	13	14
Некрасов	20	3	3	9	24	13	4	8	16
Брюсов	2	2	1	14	29	19	10	13	10
Маяковский	2	1	0	8	30	25	9	7	18

Таблица 12 (окончание)

ДАКТИЛИЧЕСКИЕ	ГГ	ПП	СС	проч.
Ранние поэты	8	56	32	4
Некрасов (городск.)	16	31	41	12
Некрасов (крест., лир.)	16	46	30	8
Брюсов	8	48	26	18
Маяковский	4	10	35	51

Таблица 13

Точность рифм (в процентах от общего числа мужских и женских)

Периоды	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп. зв.
1745—1780	0,7	0,1	0,7	0,5	1,2	—	37,2
1780—1800	1,3	0,6	3,0	1,3	3,5	—	28,2
1800—1815	2,7	2,1	3,3	2,0	6,5	—	20,0
1815—1830	4,4	1,8	1,1	0,6	8,0	—	15,1
1830—1845	4,9	5,7	2,3	1,3	12,5	—	14,2
1845—1860	4,6	11,2	1,5	0,7	4,5	0,1	15,4
1860—1890	4,1	12,1	0,8	0,1	3,8	—	18,4
1890—1905	5,2	15,3	1,1	0,1	2,0	—	20,7
1905—1913	7,7	21,1	2,8	0,2	1,8	0,2	27,6
1913—1920	9,1	28,9	22,5	4,8	4,6	14,2	38,4
1920—1930	12,5	37,1	38,9	13,3	6,4	31,4	49,8
1930—1935	8,3	38,9	37,6	11,9	7,3	16,4	56,5
1935—1945	9,2	37,6	31,5	5,9	4,2	8,0	38,0
1945—1960	6,7	35,3	25,5	3,4	3,6	3,7	38,6
1960—1975	4,9	29,1	36,7	10,2	11,9	5,5	49,8

Таблица 14

Каталектика (в процентах от числа произведений)

Окончания	XVIII век	XIX в.	XIX в.	XIX в.
		1-я треть	2-я треть	3-я треть
Чередование муж. и жен.	96	92	80	76
Сплошные мужские	1	2	6	7
Сплошные женские	2	3	8	8
Сплошные дактилические	0,4	1	2	2
Прочие	0,2	1	4	7

Таблица 15

Строфика в (процентах от общего числа произведений)

Виды стиха	XVIII в.	XIX в. 1-я треть	XIX в. 2-я треть	XIX в. 3-я треть
Строфический	34,5	37,3	57,2	70,6
Одиночные строфы	17,8	16,1	9,8	6,2
Парная рифмовка	18,0	6,5	6,0	4,6
Вольная рифмовка	24,0	32,2	19,9	13,3
Без рифм	5,7	7,6	7,0	5,2
Число произведений	6179	5770	8554	7152

Строфика (в процентах от общего числа строфических произведений)

4-стишия АбАб	32,7	43,3	41,7	39,1
аБаБ	3,6	9,0	11,3	14,8
прочие	4,0	8,0	17,1	18,7
Двустишия выделенные	0,0	0,4	1,0	1,2
Шестистишия	9,1	7,4	6,0	3,6
Восьмистишия	16,3	13,3	8,2	6,6
Десятистишия	20,5	2,0	0,8	0,6
Прочие строфы	13,8	16,6	13,9	15,4
Число произведений	2137	2157	4897	5054

ПРИМЕЧАНИЯ К ТАБЛИЦАМ

Таблица 1. *Досиллабический стих*. Данные по: *Ярхо Б. И.* Рифмованная проза...; *Панченко А. М.* О рифме и декламационных нормах...; большая часть подсчетов — наша.

Таблица 2. *Силлабический стих*. Данные по: *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический 13-сложник. Сокращения (здесь и далее): Я(мб), Х(орей), Ан(апест), Д(актиль), Ам(фибрахий), пр(очие), М(ужские), Ж(енские), Д(актилические) окончания и цезуры, цез(урный) и б(ес)ц(езурный) стих.

Таблица 3. *Метрический репертуар...: число текстов*. Данные по: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих (с дополнениями по 1960—1980 гг.). Материал — только лирика, преимущественно по: «Библиотека поэта» (малая серия), «Библиотека советской поэзии», «День поэзии». Сокращения: рз.— разностопные урегулированные, вол.— вольные (разностопные неурегулированные) размеры, пер. анакр.— трехсложники (реже — двухсложники) с переменной анакрусой.

Таблица 4. *Метрический репертуар...: число стихов*. Данные К. Д. Вишневского. Для каждого периода обследовано по 25 наиболее полных собраний сочинений 25 поэтов (от Тредиаковского до Крылова, от Жуковского до Языкова, от Пушкина до Фета, от Добролюбова до Горького).

Таблица 5. *Сверхсхемные ударения...* Данные по: *Гаспаров М. Л.* Легкий стих и тяжелый стих. По столбцам указаны: общая ударность слабых мест в стихе; отклонение этой ударности от теоретически рассчитанной; доля тяжелых ударений (т. е. ударений знаменательных слов) среди всех сверхсхемных ударений. Для ямба различаются позиции на анакрусе и внутри стиха.

Таблица 6. *Ритмика 4-ст. хорея.* Данные преимущественно по Дрейджу (XVIII в.), Тарановскому (Руски дводелни ритмови, XVIII—XIX вв.) и Гаспарову (Современный русский стих, XX в.); для XIX в. сделаны некоторые дополнительные подсчеты. «Теоретический первичный ритм» здесь и далее — доля всех ударений от числа строк; «теоретический вторичный ритм» — доля ударений длинных (пиррихиеобразующих) слов от числа строк. «Советские поэты старшие» здесь и далее — кончая 1910 г. рожд., «младшие» — начиная с 1911 г. рожд.

Таблица 7. *Ритмика 4-ст. ямба.* Данные преимущественно по Тарановскому и Гаспарову (Современный русский стих; Материалы о ритмике...). Для XIX — нач. XX в. сделаны обширные дополнительные подсчеты.

Таблица 8. *Ритмика 6-ст. ямба.* Данные преимущественно по Тарановскому и Гаспарову. Для XIX в. сделаны дополнительные подсчеты.

Таблица 9. *Ритмика 5-ст. ямба.* Данные преимущественно по Тарановскому (XVIII—XIX вв.), Бейли (конец XIX — нач. XX в.), Гаспарову (советское время).

Таблица 10. *Ритмика 5-ст. хорея.* Данные по Тарановскому и Гаспарову.

Таблица 11. *Ритмика дольника.* Данные по Гаспарову, дополненные.

Таблица 12. *Грамматичность рифм.* Данные по: *Гаспаров М. Л.* Проблемы истории русской рифмы. Сокращения: Г(лагол), П(рилагательное), С(уществительное), М(естоимение); ГГ — рифма глагола с глаголом (и т. п.); СС — рифма существительных с одинаковой парадигмой склонения («тень-сень»), Сс — существительных с разной парадигмой склонения («тень-день»).

Таблица 13. *Точность рифм.* Данные — по Гаспарову. Сокращения: Ж(енская), Й(отированная), П(риблизительная), Н(еточная); М(ужская) з(акрытая), о(ткрытая), з(акрыто-)о(ткрытая). Оп(орные) зв(уки) показаны числом совпадающих предударных звуков на 100 рифм.

Таблицы 14 (*Каталектика*) и 15 (*Строфика*). Данные по К. Д. Вишневскому.

Автор приносит глубокую благодарность К. Д. Вишневскому за сообщение целого ряда его не публиковавшихся подсчетов.

ЛИТЕРАТУРА

Библиография: *Штокмар М. П.* Библиография работ по стихосложению. М., 1934; дополнения к ней — Лит. критик, 1936, № 8, с. 194—205; № 9, с. 235—253 (ср. рец.: *Якобсон Р.*— Slavia, 13, (1934—1935), с. 416—431); *Гиндин С. И.* Общее и рус. стиховедение (1958—1974).— ИпТСт, с. 152—222; *Лилли И. К.*, *Шерр Б. П.* Зарубежная лит-ра по рус. стиховедению. Изд. с 1960 [по 1974] г.— Там же, с. 223—231. Ср.:*Brogan T. V. F.* English versification 1570—1980: a reference guide with a global appendix. Baltimore; London, 1981.

Истории русского стиховедения в связном изложении не существует. Первый опыт в этом направлении — главы Б. П. Гончарова в кн.: Возникновение рус. науки о лит-ре. М., 1975, с. 73—91, 203—224, 357—374; Академич. школы в рус. литведении. М., 1975, 478—500; Рус. наука о лит-ре в конце XIX — нач. XX в. М., 1982, с. 250—261.

Теория русского стиха: ***Жирмунский В. М.*** Теория стиха. Л., 1975 (Введение в метрику, 1925; Рифма, ее история и теория, 1923; Композиция лирич. стихотворений, 1921); ***Томашевский Б. В.*** Рус. стихосложение: метрика. Пг., 1923; *Он же.* О стихе. Л., 1929; *Он же.* Стих и язык. М.; Л., 1959; *Шенгели Г.* Трактат о рус. стихе: Органич. метрика. 2-е изд. М.; Пг., 1923; *Гаспаров М. Л.* Современный рус. стих. М., 1974. Общедоступные пособия: *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения: Рус. стихосложение. 2-е изд. Л., 1972; *Томашевский Б. В.* Стилистика и стиховедение. М., 1959; *Шенгели Г.* Теория стиха. 2-е изд. М., 1960.

К истории русского стиха: *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории рус. стиха XVIII—XIX вв. М., 1958; *Он же.* На путях к истории рус. стихосложения.— ИАН. ЛиЯ, 29, (1970), 5, с. 442—446.

Метрические справочники и словари рифм: Рус. стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике рус. поэтов. М., 1979 (Жуковский, Батюшков, Востоков, Пушкин, Дельвиг, Баратынский, Кольцов, Тютчев, Полонский); *Лапшина Н. В.*, *Романович И. К.*, *Ярхо Б. И.* Метрич. справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М.; Л., 1934; *Они же.* Из материалов метрич. справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова.— ВЯ, 1966, № 2, с. 126—137; *Руднев П. А.* Метрич. репертуар Некрасова.— ТпРСФ, 24. (1975), с. 93—121; *Он же.* Метрич. репертуар А. Блока.— Блоковский сб., 2, Тарту, 1972, с. 218—267; *Он же.* Метрич. репертуар В. Брюсова.— В кн.: Брюсовские чтения, 1971. Ереван, 1973, с. 309—349; *Лотман М. Ю.* Метрич. репертуар И. Анненского.— ТпРСФ, 24 (1975), с. 122—147; *Царькова Т. В.* Метрич. репертуар Н. А. Заболоцкого.— ИпТСт, с. 126—151; *Shaw J. Th.* Pushkin's rhymes: A dictionary. Madison, 1974; *Idem.* Batiushkov: A dictionary of the rhymes... Madison,

1975; *Idem.* Baratynskij: A dictionary of the rhymes... Madison, 1975.

Отдельные области стиха: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953; *Он же.* О ритмич. структуре рус. двусложных размеров.— ПСтРЛ, с. 420—428; *Руднев П. А.* Из истории метрич. репертуара рус. поэтов XIX — нач. XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок).— ТСт, с. 107—144; *Самойлов Д. С.* Книга о рус. рифме. 2-е изд. М., 1982; *Томашевский Б. В.* К истории рус. рифмы.— В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. Л., 1958, с. 69—131; *Якобсон Р.* К лингвистич. анализу рус. рифмы (1962).— SWr, v. V, p. 170—177; *Гаспаров М. Л.* Проблемы истории рус. рифмы.— В кн.: Вопросы теории стиха (в печати); *Вишневский К. Д.* Архитектоника рус. стиха XVIII — первой пол. XIX в.— ИпТСт, с. 48—66; *Он же.* Закон ритмич. соответствия в разност. строфах.— ПрСт, 41—50.

Стих и жанр, стих и тема: *Тарановски К.* О взаимодействии стихотв. ритма и тематики.— АС-5, 1963, р. 287—332 (ср.: *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина.— В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык, с. 202—324); *Гаспаров М. Л.* К семантике дактилич. рифмы в рус. хорее.— SIP, р. 143—150; *Он же.* Метр и смысл: К семантике рус. 3-ст. хорея.— ИАН. ЛиЯ, 35 (1976), № 4, с. 357—366; *Он же.* Семантич. ореол метра: К семантике рус. 3-ст. ямба.— В кн.: Лингвистика и поэтика. М., 1979, с. 282—308; *Он же.* Семантич. ореол 3-ст. амфибрахия.— ПСЛ-80, с. 174—192; *Он же.* «Спи, младенец мой прекрасный»: Семантич. ореол разновидности стихотв. размера.— ПСЛ-81, с. 181—197; *Вишневский К. Д.* К вопросу об использовании колич. методов в стиховедении.— В кн.: Контекст-1976. М., 1977, с. 130—159.

Русское стихосложение и другие стихосложения: Versifications: Major language types / Ed. Wimsatt W. K. N. Y., 1972; *Jakobson R.* Studies in comparative slavic metrics (1952).— SWr, v. IV; Słowianska metryka porównawcza. I. Wrocław, 1978; *Eekman Th.* The realm of rime: A study of rime in the poetry of the Slavs. Amsterdam, 1974; *Тарановский К.* Основные задачи статистич. изучения славянск. стиха.— РРП, 2, с. 173—196; *Он же.* Четвоpостопни jамб Т. Шевченка.— Jужнословенски филолог, 20, (1953—1954), с. 143—190.

Становление русского стихосложения: *Панченко А. М.* Перспективы исследования древнерус. стихотворства.— ТОДРЛ, 20 (1964), с. 256—273; *Он же.* Рус. стихотв. культура XVII в. Л., 1973; *Матхаузерова С.* Древнерус. теории слова. Прага, 1976; *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих-проза» и становление рус. лит. стиха.— In: Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław, 1973, s. 325—335; *Федотов О. М.* Фольклорные и лит. корни рус. стиха. Владимир, 1981; *Ибраев Л.* Рифмовник: К проблеме происхождения рус. речевого стиха.— ФН, 1975, № 4, с. 24—31; *Перетц В. Н.* Историко-лит. исследования и материалы. СПб., 1900—1902. Т. 1 (о Смотрицком и др.); Т. 3 (о Глюке, Паусе и Тредиаковском).

Песенный, молитвословный, говорной стих: *Гаспаров М. Л.* Рус. былинный стих.— ИпТСт, с. 3—47; *Штокмар М. П.* Исследования в обл. рус. нар. стихосложения. М., 1952 (ср. рец.: *Тарановски К.* Jужнословенски филолог, 21 (1955—1956), с. 335—363); *Jones R. G.* Language and prosody of the Rus. folk epic. The Hague, 1972; *Bailey J.* The metrical typology of Russ. narrative folk meters.— АС-8, 1978, p. 82—103; *Jakobson R.* The Slavic

responce to Byzantine poetry.— Actes du 12me Congr. Intern. des études Byzantines. Belgrade, 1963, p. 249—267; *Тарановски К.* Формы общеславянск. и церковнославянск. стиха в рус. лит-ре XI—XIII вв.— AC-6, 1968, p. 382—390; *Позднеев А. В.* Стихосложение древнерус. поэзии.— Scando-Slavica, 11 (1965), с. 5—24; *Ярхо Б. И.* Рифмованная проза рус. интермедий и интерлюдий.— ТСт, с. 229—279; *Он же.* Рифмованная проза т. наз. Романа в стихах.— АР, 1928, с. 9—36.

Силлабический и ранний силлабо-тонический стих: *Тимофеев Л. И.* Силлабич. стих.— АР, 1928, с. 37—71; *Гаспаров М. Л.* Рус. силлабич. 13-сложник.— In: Metryka słowianska. Wrocław, 1971, s. 39—64; *Холшевников В. Е.* Рус. силлабич. 8-сложник.— Там же, с. 21—24; *Он же.* Рус. и польск. силлабика и силлаботоника.— ТСт, с. 24—58; *Панченко А. М.* О рифме и декламац. нормах силлабич. поэзии XVII в.— Там же, с. 280—293; *Берков П. Н.* К спорам о принципах чтения силлабич. стихов XVII — нач. XVIII в.— Там же, с. 294—317; *Позднеев А. В.* Рукоп. песенники XVII—XVIII в.: Из истории песенной силлабич. поэзии.— УЗ Моск. заоч. ПИ, I (1958), с. 5—112; *Он же.* Стихосложение в песенной поэзии XV—XVII вв.— ВРЛ, 3 (1970), с. 45—57; *Unbegaun B. O.* Les débuts de la versification russe et la Comédie d'Artaxerxès.— Rev. des ét. Slaves, 32 (1955), p. 32—41; *Smith G. S.* The contribution of Glück and Paus to the development of Russ. versification.— SEER, 51 (1973), p. 22—35.

Реформа Тредиаковского—Ломоносова: *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов (1735); *Он же.* Для известия [из кн.: Три оды парафрастические]; *Он же.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском.— В кн.: Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.; Л., 1963, с. 365—450; *Он же.* Способ к сложению российских стихов... (1752); Мнение о начале поэзии и стихов вообще.— В кн.: Тредьяковский. Соч. СПб., 1849, т. 1, с. 121—201; *Ломоносов М. В.* Письмо о правилах российского стихотворства.— Избр. произв. М.; Л., 1965, с. 486—494; *Кантемир А. Д.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских.— В кн.: Кантемир. А. Собр. стихотворений. Л., 1956, с. 407—428; *Данько Е. Я.* Из неизд. материалов о Ломоносове.— В кн.: XVIII век, кн. 2. (1940), с. 248—274 (о немецких источниках Ломоносова); *Бонди С. М.* Тредиаковский—Ломоносов—Сумароков.— В кн.: Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935, с. 7—113.

XVIII век: *Сумароков А. П.* О стопосложении.— В кн.: Сумароков А. П. Стихотворения. Л., 1935, с. 383—402; [*Аполлос* (*Байбаков*)]. Правила пиитич. о стихосложении российском и латинском... (1774). 4-е изд. М., 1790; [*Подшивалов В. С.*] Краткая рус. просодия, или Правила, как писать рус. стихи. М., 1798; [*Николев Н. П.*] Рассуждение о стихотворстве российском.— Новые ежемес. соч., 1787, ч. 10, с. 37—92; *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1—3.

Метрика: *Вишневский К. Д.* Рус. метрика XVIII в.— В кн.: Вопросы лит-ры XVIII в. Пенза, 1972, с. 129—258; *Голенищев-Кутузов И. Н.* Александрийский стих в России и на Западе.— В кн.: Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские лит-ры. М., 1973, с. 372—395; *Викери В.* Рус. 6-ст. ямб и его отношение к фр. александр. стиху.— AC-7, 1973, p. 505—527; *Drage C. L.* Trochaic metres in early Russ. syll.-tonic poetry.— SEER, 38 (1960), p. 361—379; *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII в.— АР, 1928, с. 37—71; *Вишневский К. Д.* Становление 3-слож. размеров в рус. поэзии.— РСПиСТ, с. 207—217; *Он же,*

Стих Радищева.— В кн.: А. Н. Радищев, В. Г. Белинский, М. Ю. Лермонтов: Жанр и стиль худож. произв. Рязань, 1974, с. 22—31; *Cross A.* Problems of form and lit. influence in the poerty of Karamzin.— Slavonic Rev., 27 (1968), p. 39—48.

Ритмика: *Западов В. А.* Рус. стихосложение XVIII — нач. XIX в. (ритмика). Л., 1974; *Гаспаров М. Л.* Легкий и тяжелый стих.— StMP, 2 (1977), с. 3—20; *Он же.* Материалы о ритмике рус. 4-ст. ямба XVIII в.— RL (1982), p. 195—216; *Красноперова М. А.* К вопросу о законе регрессивной акц. диссимиляции и его причинах.— Там же; *Vickery W. N.* On the question of the emergence of the dact. caesura in the Russ. 18th-cent. 6-foot iamb.— IJSLP, 16 (1973), p. 147—156; *Drage C. L.* The rhythmic development of the trochaic tetrameter in early Russ. syll.-tonic poetry.— SEER, 39 (1961), p. 346—368; *Garzonio S.* Ritmo e genere alla luce dell'evoluzione della tetrapodia trocaica nel corso del 18 sec. in Russia.— Strumenti critici, 34 (1977), p. 444—448; *Жирмунский В. М.* О нац. формах ямбич. стиха.— ТСт, с. 7—23; *Тарановский К.* Ранние рус. ямбы и их нем. образцы.— В кн.: Рус. лит-ра XVIII в. и ее междунар. связи. Л., 1977; *Холшевников В. Е.* Заметки о рус. стихе XVIII в.— В кн.: Проблемы историзма в рус. лит-ре конца XVIII — нач. XIX в. Л., 1981, с. 229—243.

Рифма: *Жирмунский В. М.* О рус. рифме XVIII в.— В кн.: Роль и значение XVIII в. в истории рус. культуры. М.; Л., 1966, с. 419—427; *Западов В. А.* «Способ произнесения стихов» и рус. рифма XVIII в.— В кн.: Проблема жанра в истории рус. лит-ры. Л., 1969, с. 21—38; *Он же.* Державин и рус. рифма XVIII в.— В кн.: Державин и Карамзин в лит. движении конца XVIII — нач. XIX в. Л., 1969, с. 54—91; *Worth D. S.* On 18th-cent. Russ. rhyme.— RL, 3 (1972), p. 47—74; *Idem.* Remarks on 18th-cent. Russ. rhyme.— SlP, p. 525—529.

Строфика: *Тарановский К.* Из истории рус. стиха XVIII в.: Одич. строфа AbAbCCdEEd в поэзии Ломоносова.— В кн.: Роль и значение лит-ры XVIII в. в истории рус. культуры. М.; Л., 1966, с. 106—115; *Марков Н. В.* Ломоносов и рус. строфика.— В кн.: Очерки по истории рус. языка и лит-ры XVIII в. Казань, 1967, с. 135—158; *Lauer R.* Gedichtform zwischen Schema und Verfall: Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russ. Literatur des 18. Jh. München, 1975.

Первая половина XIX в. *Востоков А. Х.* Опыт о рус. стихосложении. СПб., 1817; *Кубарев А.* Теория рус. стихосложения. М., 1837; *Надеждин Н. И.* Версификация.— В кн.: Энциклопедич. лексикон. СПб; [Изд. А. Плюшара], 1837, т. 9, с. 501—518; [*Пенинский И.*] Правила стихосложения (1838). 2-е изд. СПб., 1845; *Перевлесский П.* Рус. стихосложение. 2-е изд. М., 1848; *Классовский В.* Версификация. СПб., 1863.

Метрика: *Папаян Р. А.* Структура стиха и лит. направление.— ПрСт, с. 68—86; *Гаспаров М. Л.* Еще раз о соотношении стиха и лит. направления.— Там же, с. 87—93; *Жирмунский В. М.* Стих и перевод: Из истории романтич. поэмы.— В кн.: Рус.-европ. лит. связи. М.; Л., 1966, с. 423—433; *Bailey J.* The trochaic song meters of Kolcov and Kashin.— RL, 12 (1975), p. 5—27; *Матяш С. А.* Полиметрич. композиции в стих. системе В. А. Жуковского.— В кн.: Проблемы поэтики. Алма-Ата, 1980, с. 78—88; *Штокмар М. П.* Вольный стих XIX в.— АР, 1928, с. 117—167; *Матяш С. А.* Рус. и нем. вольный ямб XVIII — нач. XIX в. и вольные ямбы Жуковского.— ИнТСт,

с. 92—103; *Томашевский Б. В.* Стих «Горя от ума».— В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык, с. 132—201; *Винокур Г. О.* Вольные ямбы Пушкина.— В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1930, вып. 38/39, с. 23—36; *Матяш С. А.* К вопросу о генезисе рус. дольника: Дольники В. А. Жуковского.— ФС, 11 (1973), с. 82—92.

Метрика отдельных поэтов: *Холшевников В. Е.* Стихосложение.— В кн.: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966, с. 535—564; *Вишневский К. Д., Гаспаров М. Л.* Стихосложение Лермонтова.— В кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 541—549; *Розанов И. Н.* Лермонтов — мастер стиха. М., 1942; *Гроссман Л. П.* Стиховедческая школа Лермонтова.— Лит. наследство, 1946, вып. 45/46, с. 225—288; *Вишневский К. Д.* Традиции и новаторство в стих. технике Лермонтова.— В кн.: Язык и стиль произведений М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1969, с. 78—88; *Новинская Л. Н.* Роль Тютчева в истории рус. метрики XIX — нач. XX в.— РСПиСт, с. 218—226; *Совалин В. С.* Ритмич. свеобразие стихотворений А. В. Кольцова.— В кн.: Традиции и новаторство в рус. лит-ре. М., 1973, с. 143—192; *Гардзонио С.* Роль Катенина в становлении рус. метрич. эквивалента итал. эндекасиллаба.— In: La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze... Milano, 1979, p. 159—171.

Имитации античных размеров: *Радищев А. Н.* Памятник дактилохореич. витязю.— В кн.: Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975, с. 186—210; *Уваров С. С.* Письмо к Н. И. Гнедичу о греч. экзаметре.— Чтения в Беседе любителей рус. слова, 13, (1813), с. 56—68; *Гнедич Н. И.* Ответ.— Там же, с. 69—72; *Капнист В. В.* Письмо... к С. С. Уварову о эксаметрах.— Там же, 17 (1815), с. 18—42; *Самсонов Д.* Нечто о долгих и коротких слогах, о рус. гекзаметрах и ямбах.— ВЕ, 1818, ч. 100, с. 260—271; *Воейков А. Ф.* Послание к С. С. Уварову.— ВЕ, 1819, ч. 101, с. 15—24; *Гнедич Н. И.* Замечания на Опыт о рус. стихосложении г-на В. и нечто о прозодии древних.— ВЕ, 1818, ч. 99, с. 99—146, 187—221; *Бонди С. М.* Пушкин и рус. гексаметр.— В кн.: Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978, с. 310—371; *Burgi R.* A history of Russ. hexameter. N. Haven, 1954.

Имитации народных размеров: *Самсонов Д.* Краткое рассуждение о рус. стихосложении.— ВЕ, 1817, ч. 94, с. 219—253; *Цертелев Н.* О стихосложении старинных рус. песен.— Сын Отеч., 1820, ч. 63, с. 3—15; *Дубенский Д.* Опыт о нар. рус. стихосложении. М., 1828; *Гаспаров М. Л.* Рус. нар. стих. в лит. имитациях.— IJSLP, 19 (1975), с. 77—107; *Он же.* Нар. стих А. Востокова.— ПСтРЛ, с. 437—443; *Бонди С. М.* Нар. стих у Пушкина.— В кн.: Бонди С. М. О Пушкине, с. 372—441; *Бобров С. П.* Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян».— Теория вероятностей и ее применения, 9, 1964, 2, с. 262—272; *Он же.* К вопросу о подлинном стих. размере пушкинских «Песен зап. славян».— РЛ, 1964, № 3, с. 119—137; *Он же.* Рус. тонич. стих. с ритмом неопред. четности и варьирующей силлабикой.— РЛ, 1967, № 1, с. 42—64; 1968, № 2, с. 61—87; *Жирмунский В. М.* Рус. нар. стих в «Сказке о рыбаке и рыбке».— В кн.: Проблемы соврем. филологии. М., 1965, с. 129—135; *Колмогоров А. Н.* О метре пушкинских «Песен зап. славян»,— РЛ, 1966, № 1, с. 98—111; *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929, с. 63—93 (О стихе «Песен зап. славян», 1915; Генезис «Песен зап. славян», 1925); *Ярхо Б. И.* Свободные звуковые формы у Пушкина.— АР, 1928, с. 169—181; *Трубецкой Н.* К вопросу о стихе «Песен зап. славян» Пушкина (1937).— In: Trubetzkoj N. Three philological studies. Ann Arbor, 1963, p. 55—67; *Штокмар М. П.* Нар.-поэтич. традиции в

творчестве Лермонтова.— Лит. наследство, 43/44, 1941, с. 263—352; *Беззубов А. Н.* Пятисложник.— ИпТСт, с. 104—117; *Bailey J.* Lit. usage of a Russ. folk meter.— SEEJ, 14 (1970), p. 436—452.

Ритмика: *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929, с. 94—253 (Ритмика 4-ст. ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина», 1917; 5-ст. ямб Пушкина, 1920); *Он же.* О 6-ст. ямбе у Пушкина.— Семиотика, 1977, 9, с. 103—112; *Викери В.* К вопросу о ритме цезурного 5-ст. ямба Пушкина.— IJSLP, 14 (1971), p. 134—175; *Idem.* On the question of the syntactic structure of Gavriiliada and Boris Godunov.— АС-6, II, 1968, p. 355—367.

Рифма: *Розен Е.* О рифме.— Современник, 1836, т. 1, с. 131—154; *Минералов Ю. И.* О путях эволюции рус. рифмы.— StMP, 2 (1977), с. 40—58; *Гаспаров М. Л.* Первый кризис рус. рифмы.— Там же, с. 59—70; *Федотов О. И.* «Рифмы, гладкие, как стекло...» — В кн.: Вопросы рус. лит-ры. М., 1970, с. 310—327 (УЗ МГПИ; Вып. 405); *Ворт Д. С.* О грамматич. компоненте славянской рифмы (на материале «Евгения Онегина» А. С. Пушкина).— АС-8, 1978; *Shaw J.* The large rhyme sets and Pushkin's poetry.— SEEJ, 18, (1974), p. 231—251; *Idem.* Vertical enrichment in Pushkin's rhymed poetry.— АС-8, 1978, 1, p. 637—665; *Taranovsky K.* Süsse und feuchte Reime bei Lermontov.— Zeitschrift für Slawische Philologie, 32, (1965), S. 251—254.

Строфика: *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина.— В кн.: Пушкин: исслед. и материалы. 2. М.; Л., 1958, с. 49—213 (частично перепечатано в кн.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык, 1958); *Вишневский К. Д.* Строфика Лермонтова.— В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965, с. 3—31; *Пейсахович М. А.* Строфика Лермонтова.— В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964, с. 417—491; *Он же.* Стих юношеских поэм М. Ю. Лермонтова.— ВРЛ, 1 (16), 1971, с. 72—77; *Он же.* Астрофич. стихотворения Лермонтова.—ВРЛ, 2(24), 1974, с. 67—73; *Гаспаров М. Л.* Строфика нестрофич. ямба в рус. поэзии XIX в.— ПрСт, с. 9—40; *Пейсахович М. А.* Строфич. строение поэмы Лермонтова «Демон».— ВРЛ, 2, 1968, с. 91—103; *Он же.* Онегинская строфа в поэмах Лермонтова.— ФН, 1969, № 1, с. 25—38; *Измайлов Н. В.* Из истории рус. октавы.— ПСтРЛ, с. 102—110; *Меднис Н. Е.* Рус. октава и октава Лермонтова.— УЗ Горьк. ун-та, (1969), вып. 105, с. 14—26.

Вторая половина XIX в.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 335—341, 470—472 (Сочинения Пушкина, 1855; Естественность всех вообще ломоносовских стоп в рус. речи) (ср.: *Гиппиус В. В.* Чернышевский-стиховед.—В кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. Л., 1966, с. 276—294); *Корш Ф. Е.* О рус. нар. стихосложении (1896).— Сб. ОРЯС АН, 1901, т. 67, № 8, с. 1—121; *Гильфердинг А.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды (1872).— В кн.: Онежские былины. М., 1949, т. 1; *Голохвастов П. Д.* Законы стиха рус. народного и нашего литературного. СПб., 1883; *Потебня А. А.* Обзор поэтич. мотивов колядок и щедровок.— Рус. филол. вестн., 11 (1884), с. 1—32; *Шульговский Н.* Теория и практика поэтич. творчества: Технич. начала стихосложения. СПб.; М., 1914.

Метрика и ритмика: *Розанов И. Н.* Стих. размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова.— В кн.: Творчество Некрасова. М., 1939, с. 254—266; *Вишневский К. Д.* Метрика Некрасова и ее жанрово-экспресс. характеристика.— В кн.: Проблемы жанрового разнообразия в рус. лит-ре XIX в. Рязань, 1972, с. 242—254; *Жовтис А. Л.* К характеристике «некрасовского голоса».— РЛ, 1971, № 4,

с. 83—90; *Баевский В. С.* Песенные структуры в некрасовском стихе.— В кн.: Некрасовский сб. Калининград, 1972, с. 114—117; *Рейсер С. А.* 3-ст. ямб поэмы Некрасова «Кому на Руси...».— В кн.: Некрасов и русская лит-ра. Кострома, 1974, с. 89—124; *Гиршман М. М., Орлова О. А.* 4-ст. ямб Некрасова и Полонского и проблема типологии ямбич. ритма в рус. поэзии 50-х гг. XIX в.— В кн.: Проблемы типологии и истории лит-ры. Пермь, 1976; *Mahnken I.* Zur Verstechnik N. A. Nekrasovs.— Die Welt d. Slaven, 9 (1964), S. 113—146; *Bailey J.* The metrical and rhythmical typology of K. K. Sluchevskij's poetry.— IJSLP, 18 (1975), p. 93—117.

Свободный стих: *Баевский В. С., Ибраев Л. И., Кормилов С. И., Сапогов В. А.* К истории рус. свободного стиха.— РЛ, 1975, № 3; *Кормилов С. И.* О рус. свободном стихе XIX в.— В кн.: Вопросы жанра и стиля в рус. и зарубеж. лит-ре. М., 1979, с. 69—77; *Жовтис А. Л.* У истоков рус. верлибра (стих. «Сев. моря» Гейне в пер. М. Л. Михайлова).— В кн.: Мастерство перевода. М., 1970, сб. 7, с. 280—294; *Он же.* Немецкие freie Rhythmen в ранних рус. переводах (20-е — конец 40-х гг. XIX в.).— Рус. языкознание, Алма-Ата, 1970, вып. 1, ч. 2, с. 98—105; *Он же.* Свободный стих Фета.— Рус. и зарубеж. языкознание, Алма-Ата, 1970, вып. 3, с. 280—294.

Рифма: *Гаспаров М. Л.* Некрасов в истории рус. рифмы.— В кн.: Н. А. Некрасов и рус. лит-ра. Ярославль, 1976, с. 77—89; *Бельская Л. Л.* К проблеме классификации и систематизации рифм (на материале поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос»).— ФН, 1977, № 4, с. 86—92; *Баевский В. С.* А. К. Толстой как стиховед.— В кн.: Вопросы рус. лит-ры XIX—XX вв. Смоленск, 1971, с. 27—38 (УЗ Смол. ПИ).

Строфика: *Пейсахович М. А.* Строфика Некрасова.— В кн.: Поэзия любви и гнева (Некрасовский сб., 5). Л., 1973, с. 202—232; *Он же.* Двустишные формы в поэзии Некрасова.— ФН, 1971, № 6, с. 13—27; *Рейсер С. А.* Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси...».— РСПиСт, с. 192—206.

Начало XX в.: *Белый А.* Символизм. М., 1910 (Опыт характеристики рус. 4-ст. ямба; Сравнит. морфология ритма рус. лириков в ямбич. диметре); *Брюсов В. Я.* Основы стиховедения. М., 1924 (ср.: *Гиндин С. И.* В. Я. Брюсов о речевой природе стиха и стихотв. ритма.— ВЯ, 1968, № 6, с. 124—129; *Он же.* Трансформационный анализ и метрика: Из истории проблемы.— В кн.: Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1970, в. 13, с. 177—200; *Он же.* Брюсовское описание метрики рус. стиха с т. зр. соврем. типологии лингвистич. описаний.— SlP, p. 151—160); *Пяст В. А.* Современное стихосложение. Л., 1931.

Метрика. *Бухштаб Б. Я.* О структуре рус. классич. стиха.— Семиотика, 4(1969), с. 386—408; *Ляпина Л. Е.* Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта.— ИпТСт, с. 118—125; *Bailey J.* Rus. binary meters with strong caesura from 1890 to 1920. — IJSLP, 14, (1971), p. 111—133; *Гаспаров М. Л.* Античный триметр и рус. ямб.— В кн.: Вопросы антич. лит-ры и классич. филологии. М., 1966, с. 393—410; *Smith G. S.* Logaoedic metres in the lyric poetry of M. Tsvetaeva.— SEER, 53, (1975), p. 330—354; *Idem.* Compound meters in the poetry of M. Tsvetaeva.— RL, 8 (1980), p. 103—123; *Гаспаров М. Л.* Рус. 3-ударный дольник XX в.— ТСт, с. 59—106; *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике соврем. рус. поэзии.— ВЯ, 1963, № 6, с. 84—95; 1964, № 1, с. 75—94; *Bailey J.* Blok and Heine: an episode from the history of

Russ. dolniki.— SEEJ, 13 (1969), p. 1—22; *Жовтис А. Л.* Верлибры Блока.— ПрСт, с. 125—147; *Васюточкин Г.* Ритмика «Александрийских песен».— В кн.: Линг. проблемы функц. моделирования реч. деятельности, 1976, вып. 3, с. 158—167; *Руднев П. А.* О соотношении монометрич. и полиметрич. композиций в системе стих. размеров А. Блока.— РСПиСт, с. 227—236. *Он же.* О стихе драмы «Роза и Крест».— ТпРСФ, 15 (1970), с. 294—334; *Он же.* Опыт описания и семантич. интерпретации полиметрич. структуры поэмы Блока «Двенадцать».— ТпРСФ, 18 (1971), с. 195—221; *Сапогов В. А.* К проблеме стих. стилистики лирич. цикла.— РСПиСт, с. 237—243.

Акцентный стих, «стих Маяковского»: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтич. культура Маяковского. М., 1970; *Жирмунский В. М.* Стихосложение Маяковского.— В кн.: Жирмунский В. М. Теория стиха, Л., 1970, с. 539—568; *Жовтис А. Л.* Освобожденный стих Маяковского: Предлагаемые принципы классификации.— РЛ, 1971, № 2, с. 53—75; *Штокмар М. П.* О стиховой системе Маяковского.— В кн.: Творчество Маяковского. М., 1952, с. 258—312; *Тимофеев Л. И.* Из наблюдений над поэтикой Маяковского.— Там же, с. 163—209; *Гончаров Б. П.* О паузах в стихе Маяковского.— РЛ, 1970, № 2; *Ивлев Д. Д.* Ритмика Маяковского и традиции рус. классич. стиха. Рига, 1973; *Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского.— ВЯ, 1963, № 4, с. 64—71; *Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского.— ВЯ, 1963, № 3, с. 62—74; *Озмитель Е. К.* Стих Маяковского 1929—1930 гг.— Тр. Кирг. ГУ. Филол. науки, 1975, вып. 19, с. 3—10; *Bailey J.* The accentual verse of Mayakovskij's Razgovor s fininspektorom.— SlP, p. 25—31; *Idem.* The development of strict accentual verse in Rus. lit. poetry.— RL, 9, (1975), p. 87—109; *Иванов В. Вс.* Ритмика поэмы Маяковского «Человек».— РРП, 2, с. 243—276.

Метрика отдельных поэтов: *Гаспаров М. Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец.— В кн.: Брюсовские чтения, 1973. Ереван, 1976, с. 11—43; *Christa B.* Bely's poetry: a metrical profile.— In: Andrey Bely: centenary papers. Amsterdam, 1980, p. 97—117; *Kembal R.* Alexander Blok: a study in rhythm and metre. The Hague, 1965; *Жирмунский В. М.* Поэтика Александра Блока. — В кн.: *Жирмунский В. М.* Теория лит-ры, поэтика, стилистика. Л., 1977, с. 205—237; *Папаян Р. А.* К вопросу о соотношении стих. размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока.— В кн.: Блоковский сб., 2. Тарту, 1972, с. 262—290; *Федотов О. И.* К вопросу о семантике метра в лирике А. Блока.— В кн.: Метод, стиль, поэтика рус. лит-ры XX в. Владимир, 1977, с. 100—130; *Тарановский К.* Стихосложение О. Мандельштама.— IJSLP, 5 (1962), с. 97—123; *Smith G. S.* The versification of M. Tsvetaeva's lyric poetry 1922—1923.— Essays in poetics, 1, (1976), 2, p. 21—50; *Idem.* Versification and composition in M. Cvetaeva's Pereulochki.— IJSLP, 20 (1975), p. 61—92; *Иванов В. Вс.* Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой.— ТСт, с. 168—201; *Breidert E.* Studien zu Versifikation, Klangmitteln und Strophierung bei N. A. Kljuev. Bonn, 1970, *Veyrenc J.* La forme poétique de S. Esénin. The Hague, 1968; *Бельская Л. Л.* Имитация рус. нар. стиха в творчестве С. Есенина.— РЛ, 1972, № 1, с. 176—191; *Smith G. S.* The versification of Russ. émigré poetry, 1920—1940.— SEER, 56 (1978), p. 32—46.

Ритмика: *Тарановски К.* Руски четворостопни јамб у првим двема деценијама XX в.— Јужнословенски филолог, 21 (1955—1956), с. 15—44; *Он же.* 4-ст. ямб А. Белого.— IJSLP, 10 (1966), p. 127—147;

Bailey J. The evolution and the structure of the Russ. iambic pentameter from 1880 to 1922.— IJSLP, 16 (1973), p. 119—146; *Struve G.* Some observations on Pasternak's ternary metres.— In: Studies in Slav. Ling. and poet. in honour of B. O. Unbegaun. N. Y., 1968, p. 227—244; *Бельская Л. Л.* Из наблюдений над ритмами С. Есенина.— ФС, 1965, № 4, с. 102—110.

Рифма и строфика: *Гаспаров М. Л.* Второй кризис рус. рифмы.— StMP, 3 (1981), с. 13—27; *Он же.* Рифма Блока.— В кн.: Творчество А. А. Блока и рус. культура XX в. Тарту, 1979, с. 34—49; *Краснова Л. В.* Рифма цикла А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме».— ФН, 1973, № 6, с. 76—85; *Штокмар М. П.* Рифма Маяковского. М., 1958; *Гаспаров М. Л.* Цепные строфы в рус. поэзии нач. XX в.— РСПиСТ, с. 251—257; *Smith G. S.* Stanza rhythm and stress load in the iambic tetrameter of V. F. Xodasevich.— SEEJ, 24 (1980), p. 25—36.

Советское время: *Тимофеев Л. И.* Советская лит-ра: метод, стиль, поэтика. М., 1964; *Он же.* Слово в стихе. М., 1982; *Лотман Ю. М.* Лекции по структурной поэтике: Введение, теория стиха. Тарту, 1964; *Карпов А. С.* Стих и время: Проблемы стихотв. развития в рус. сов. поэзии 1920-х гг. М., 1966; *Баевский В. С.* Стих рус. советской поэзии. Смоленск, 1972; *Он же.* Стих и поэзия.— ПСЛ-80, с. 254—269.

Метрика и ритмика: *Озмитель Е. К., Гвоздиковская Т. С.* Материалы к ритмич. репертуару рус. лирич. поэзии 1957—1968 гг.— Кирг. ГУ, Науч. тр. филол. фак., 1970, вып. 16, с. 113—121; *Гвоздиковская Т. С.* 2-слож. размеры и стилевые искания в соврем. лирич. поэзии.— Там же, с. 106—112; *Она же.* Судьбы 3-слож. размеров в соврем. поэзии.— Там же, 1975, вып. 19, с. 121—127; *Вразовская Л. В.* Классич. стихотв. размеры в метрич. репертуаре соврем. советской поэзии. — В кн.: Кирг. ГУ, Сб. тр. аспирантов и соискателей. Сер. гуманитар. наук, 1971, вып. 7, с. 25—32; *Жовтис А. Л.* В рассыпанном строю: Графика соврем. рус. стиха.— РЛ, 1968, № 1, с. 123—134; *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского.— ПСЛ-79, с. 148—168.

Метрика отдельных поэтов: *Гиндин С. И.* Ритмика, интонация и смысловая композиция в поэме Вл. Луговского «Как человек плыл с Одиссеем».— ПСЛ-78, с. 230—265; *Иванов В. Вс.* Ритмич. строение «Баллады о цирке» Межирова.— РРП, 2, с. 277—300; *Он же.* Из наблюдений над 4-ст. ямбом соврем. поэтов.— SlP, p. 231—238; *Bailey J.* The verse of A. Voznesenskij as an example of present-day Russ. versification.— SEEJ, 17 (1973), p. 217—222.

Тактовик, частушечный стих: *Квятковский А. П.* Тактометр: Опыт теории стиха музык. счета.— В кн.: Бизнес. М., 1929, с. 197—257 (ср. упрощенные варианты этой теории в кн.: *Квятковский А. П.* Поэтич. словарь. М., 1966; *Сельвинский И. Л.* Студия стиха. М., 1962; *Старостин В. А.* Памятники нар. песенного творчества — основа будущей рус. поэзии:— В кн.: Проблемы поэтики и истории лит-ры. Саранск, 1973, с. 54—72); *Боранбаева З. И.* Тактовик в рус. поэзии 20-х гг.— В кн.: Композиция и стиль лит. произв. Алма-Ата, 1978, с. 98—104; *Трубецкой Н.* О метрике частушки.— In: Three philological studies. Ann Arbor, 1963, p. 3—22; *Stephan B.* Studien zur russ. častuška und ihrer Entwicklung. München, 1969; *Квятковский А. П.* Ритмология нар. частушки.— РЛ, 1962, № 2, с. 92—116; *Зырянов И. В.* Поэтика рус. частушки. Пермь, 1974.

Свободный стих: *Квятковский А. П.* Рус. свободный стих.— ВЛ, 1963, № 12, с. 60—77; *Жовтис А. Л.* Границы свободного стиха.— ВЛ, 1966, № 5, с. 105—123; *Он же.* О критериях типологич. классификации свободного стиха.— ВЯ, 1970, № 2, с. 63—77; *Мыльдмяэ Я. Р.* Типология свободного стиха.— Семиотика, 9 (1977), с. 85—98; *Бельская Л. Л.* К вопросу о двух концепциях свободного стиха в соврем. стиховедении.— В кн.: Рус. лит-ра, Алма-Ата, 1976, вып. 6, с. 90—98. Ср. дискуссии в ВЛ (1972, № 2, с. 124—160) и «Лит. учебе» (1980, № 6, с. 205—216).

Рифма и строфика: *Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., 1973; *Минералов Ю. И.* Фонологич. тождество в рус. языке и типология рус. рифмы.— StMP, 1 (1976), с. 55—57; *Он же.* О путях возникновения приставочно-корневой рифмы в рус. поэзии.— В кн.: Рус. филологич. IV. Тарту, 1975, с. 77—87; *Исаченко А. В.* Из наблюдений над «новой рифмой».— SlP, с. 203—229; *Петер М.* О рифме Твардовского (на материале его поэм).— Studia Slavica, 11 (1965), p. 151—165; *Гаспаров М. Л.* Рифма в эпосе и лирике М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова.— В кн.: Проблемы типологии творчества. Смоленск, 1981, с. 119—127; *Жовтис А. Л.* Эффект рифменного ожидания в соврем. стихе.— Рус. и зарубеж. лит-ра. I. Алма-Ата, 1969, с. 113—122; *Он же.* О способах рифмования в рус. поэзии: К проблеме структ. связей в соврем. стихе. ВЯ, 1969, № 2, с. 64—75; *Гаспаров М. Л.* Об одном малоисследованном виде рифм. прозы.— В кн.: Finitis XII lustris. Тарту, 1982, с. 154—159; *Баевский В. С.* Строфика соврем. лирики в отношении к строфике нар. поэзии.— ПрСт, с. 51—67.

СОКРАЩЕНИЯ

ВЕ — «Вестник Европы».
ВЛ — «Вопросы литературы».
ВРЛ — «Вопросы русской литературы» (Львов).
ВЯ — «Вопросы языкознания».
ИпТСт — «Исследования по теории и истории стиха». Л., 1978.
ПСтРЛ — «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., 1971.
ОРЯС — Отделение рус. языка и словесности Академии наук.
ПрСт — «Проблемы стиховедения». Ереван, 1976.
ПСЛ-78 — «Проблемы структурной лингвистики-1978» (и др.).
РСПиСТ — «Русская, советская поэзия и стиховедение». М., 1969 (МОПИ им. Н. Крупской).
РЛ — «Русская литература».
Семиотика — «Труды по теории знаковых систем» (Тарту).
ТпРСФ — «Труды по русской и славянской филологии» (Тарту).
ТСт — «Теория стиха». Л., 1968.
УЗ — «Ученые записки...».
ФН — «Филологические науки».
ФС — «Филологический сборник» (Алма-Ата).
AC-6 — American contributions to the VI (etc.) International Congress of Slavists.
AP — Ars Poetica, t. 2. M., 1928.
IJSLP — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.
PPII — Poetics. Poetyka. Поэтика, v. 2. Warszawa, 1966.
RL — Russian Literature.
SEEJ — Slavic and East-European Journal.
SEER — Slavic and East-European Review.
SIP — Slavic Poetics: Essays in honor of K. Taranovsky. The Hague, 1973.
StMP — Studia Metrica et Poetica (Тарту).
SWr — *Jakobson R.* Selected writings. The Hague, v. IV, V.

Кроме того, ради экономии места наиболее употребительные слова (напр., «рус.», «лит-ра» и т. п.) сокращаются по системе, принятой в «Краткой литературной энциклопедии» и других энциклопедических изданиях.

СОДЕРЖАНИЕ

Михаил Леонович Гаспаров
ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
АН СССР

Редактор *В. Ф. Журавлева*
Художник *Н. В. Илларионова*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Н. П. Кузнецова*
Корректоры *Ф. А. Дебабов*, *Р. В. Молоканова*

ИБ № 28450

Сдано в набор 22.03.84
Подписано к печати 01.08.84
А-10906. Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$
Бумага типографская № 1
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
Усл. печ. л. 16,8. Усл. кр. отт. 17,01.
Уч.-изд. л. 20.
Тираж 6300 экз. Тип. зак. 128
Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

44

1 р. 40 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»